

EL SURREALISMO EN LA LITERATURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA.
DE ART ET LIBERTÉ A LE DÉsir LIBERTAIRE.

Rosa Torres Ruiz.

Bajo la dirección de la Dra. M^a Dolores
López Enamorado y la tutoría del Dr.
Rafael Valencia Rodríguez.

Universidad de Sevilla
Facultad de Filología
Departamento de Filologías Integradas

Este trabajo de investigación no habría sido posible sin la ayuda y el apoyo de algunas personas e instituciones, a las que desde aquí agradezco su participación en este proyecto.

En primer lugar, quiero agradecer a la Dra. María Dolores López Enamorado y al Dr. Rafael Valencia Rodríguez, directora y tutor de esta tesis doctoral, su apoyo y su acompañamiento a lo largo de estos años.

A la Universidad de Sevilla, que a través de becas y ayudas de investigación ha hecho posible la realización de este trabajo.

Al profesor Hédi Abdel-Jaouad, por su cálida acogida durante mi visita a Saratoga Springs y sus valiosos consejos sobre esta investigación.

A Fāḍil ‘Abbās Hādī, que con su inestimable ayuda y sus numerosos envíos de material ha enriquecido notablemente este trabajo.

A Abdul Kader El Janabi y Mona Huerta, que me abrieron las puertas de su casa y respondieron a todas mis preguntas, dándole significado a todo lo demás.

A nivel personal, esta investigación no habría culminado sin el apoyo incondicional de algunas personas, que me han acompañado a lo largo del camino: Luisa, Guille, Rocío y, por supuesto, mis padres.

De forma muy especial, quiero agradecer a las profesoras Ana Torres y Rosa Salgado el tiempo, la energía y la dedicación que tan generosamente me han regalado, y sin los que este trabajo no habría visto la luz.

Por último, dedico estas páginas a las personas que más han aportado a este proceso, y también las que más lo han sufrido. Chus, Olivia y Santi: gracias.

1	INTRODUCCIÓN	7
1.1	Bibliografía sobre el objeto de estudio.....	15
1.1.1	Fuentes	21
1.2	Objetivos	24
1.3	Metodología de la investigación.....	25
1.4	El surrealismo	27
1.4.1	Definición	27
1.4.2	Historia	29
1.4.3	Conceptos principales	33
2	ART ET LIBERTÉ: EL SURREALISMO EN EL EGIPTO DE LOS AÑOS 30 Y 40	37
2.1	Contexto histórico	39
2.1.1	Napoleón.....	40
2.1.2	Muhammad Ali.....	41
2.1.3	El jedive Ismail.....	42
2.1.4	La monarquía parlamentaria	44
2.2	Contexto cultural	47
2.2.1	La Nahda	47
2.2.2	La ocupación británica y la élite francófona	48
2.2.3	Los autores árabes.....	52
2.2.4	La identidad cultural	54
2.2.5	Nacionalismo vs. Ideología	56
2.3	Georges Henein y la formación del grupo Art et Liberté.....	60
2.3.1	Georges Henein, el primer surrealista.....	60
2.3.2	La creación del grupo Art et Liberté	71
2.4	Art et Liberté: ideología y actividades.....	97
2.4.1	Ideología.....	97
2.4.2	Producción artística del grupo.....	103
2.4.3	Incursión en política.....	117
2.5	El final de Art et Liberté	122
2.5.1	Disolución del grupo	122
2.5.2	La difícil relación de Art et Liberté con el pueblo egipcio.	123
2.5.3	Influencias posteriores.....	133
3	LE DÉSIR LIBERTAIRE: EL MOVIMIENTO SURREALISTA ÁRABE EN EL EXILIO.....	137
3.1	Contexto histórico	139
3.1.1	Situación tras la Segunda Guerra Mundial	139
3.1.2	La creación del Estado de Israel	139
3.1.3	El nasserismo, el baazismo, el nacionalismo y el panarabismo.....	140
3.1.4	La derrota de junio de 1967.....	142
3.1.5	La guerra de 1973	144
3.2	Contexto cultural	146
3.2.1	Situación de la cultura en el mundo árabe tras la Segunda Guerra Mundial.....	146
3.2.2	El verso libre y la poesía en prosa: la generación de los 60	147
3.2.3	La debacle de 1967: del realismo social al compromiso	148
3.2.4	La identidad cultural	150
3.2.5	Antecedentes culturales	156
3.3	Abdul Kader El Janabi y la formación del grupo Le Désir Libertain	160
3.3.1	Abdul Kader El Janabi.....	160
3.3.2	La creación del grupo	171
3.4	Le Désir Libertain: ideología y actividades.....	184
3.4.1	Ideología.....	184
3.4.2	Producción artística.....	197
3.5	El final de Le Désir Libertain.....	208
3.5.1	Disolución del grupo	208
3.5.2	La recepción	208
3.5.3	La difícil relación de Le Désir Libertain con el pueblo árabe.....	211

3.5.4	Influencias posteriores.....	218
4	CONCLUSIONES.....	221
	La formación del grupo	224
	Miembros.....	225
	Surrealismo	226
	La cuestión idiomática	227
	Arabidad y relación con el pueblo árabe	228
5	BIBLIOGRAFÍA.....	233
5.1	Fuentes	235
5.1.1	Revistas.....	235
5.1.2	Obras y textos de autores surrealistas árabes.....	236
5.2	Referencias consultadas	237
5.2.1	Artículos y capítulos de libros.....	237
5.2.2	Monografías y obras de consulta	243
6	ANEXOS	249
6.1	CRONOLOGÍA	251
6.2	ÁRBOL GENEALÓGICO DE LOS DOS GRUPOS SURREALISTAS.....	256
6.3	SELECCIÓN DE TEXTOS.....	258
6.3.1	Ejemplos de la obra poética de Georges Henein	259
6.3.2	<i>Ḥaraka al-sīr ryālizm</i> [sic].....	264
6.3.3	El movimiento surrealista	266
6.3.4	<i>Vive l'art dégénéré</i>	270
6.3.5	Viva el arte degenerado	273
6.3.6	<i>Al-ma'riḍ al-tānī lil-fann al-ḥurr: Al-fann al-ḥurr fī Miṣr</i>	275
6.3.7	II Exposición de Arte Libre en Egipto	277
6.3.8	<i>Manifeste des Néo-Orientalistes</i>	279
6.3.9	Manifiesto de los neo-orientalistas.....	281
6.3.10	<i>Li-māḍā ḥaḍīhi al-ma'yalla?</i>	283
6.3.11	¿Por qué esta revista?	286
6.3.12	Editorial del número 5 de la revista <i>al-Ragba al-Ibāḥiyya</i> (árabe).....	289
6.3.13	Editorial del número 5 de la revista <i>al-Ragba al-Ibāḥiyya</i> (traducción).....	290
6.3.14	<i>Lā taqul... bal qul</i>	292
6.3.15	<i>Maṭal Muḍad</i>	294
6.3.16	Contraconsejos	295
6.3.17	<i>Qarrartu al-yawm an istajra'ya min taḥta al-ṭīn 'aqlī al-bāṭīn</i>	296
6.3.18	Hoy he decidido desenterrar mi subconsciente	298
6.3.19	Publicación dedicada a Le Désir Libertaine en la revista <i>Arsenal</i>	301
6.4	IMÁGENES	303

1 INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios, el estudio de la literatura árabe contemporánea no es uno de los campos en los que más ha profundizado el arabismo español¹. Sin embargo, es indudable que esta disciplina disfruta hoy día de una posición mucho más cómoda que hace unos años, cuando todo el interés por las letras árabes se limitaba al período andalusí, o bien a obras medievales, como *Las Mil y una Noches*, y tratados de carácter esotérico o filosófico.

La aparición de una nueva escuela de arabistas, iniciada con la inapreciable labor de Pedro Martínez Montávez, “verdadero fundador y primer impulsor del arabismo contemporaneísta español”², trajo consigo la traducción y estudio de numerosas obras de autores árabes contemporáneos. Este campo se vio impulsado notablemente tras la entrega del Premio Nobel a Naʿīb Maḥfūz en 1988, que despertó el interés de ciertas editoriales por la narrativa contemporánea árabe.³

Sin embargo, no hay que olvidar que la literatura árabe, como cualquier otra, avanza con los tiempos, y a menudo nos ofrece obras maestras de la literatura contemporánea, por lo que es necesario seguir de cerca su evolución. Es por ello que el objetivo principal de este trabajo es el de tratar de abordar una de estas corrientes, de alto interés literario y social, que componen la vanguardia literaria árabe. Se trata del surrealismo, un movimiento artístico y

¹ Podría decirse que el estudio de Al-Andalus, su historia, su sociedad y sus manifestaciones culturales han centrado en gran medida los esfuerzos de los arabistas españoles.

² A este respecto, consultar el interesante artículo de Nieves Paradela Alonso “La literatura árabe moderna en el arabismo español”, publicado en *Awraq*, XXI (2000), p. 221-250. En este artículo se traza la trayectoria de los estudios sobre literatura árabe en España, ofreciendo un testimonio de primera mano sobre la creación del Departamento de Estudios Árabes e Islámicos de la UAM, pionero en estudios contemporaneístas.

³ La significación y repercusión de la obra de Mahfouz está ampliamente estudiada en la producción de María Dolores López Enamorado, que cuenta en su haber con títulos como *El Egipto contemporáneo de Nayib Mahfuz: la historia de la “Trilogía”*, publicado en Sevilla por Alfar (1999) o su “Panorama general de la novela árabe desde sus orígenes hasta Mahfuz”, publicado en *Lingüística y literatura árabes: Actas de las I Jornadas de Lingüística y Literatura Árabes*, Victoria, 29 y 30 de noviembre de 2000.

literario surgido en Francia de la mano de André Breton y que pronto se verá secundado por un grupo de artistas egipcios encabezados por Georges Henein.

A pesar de las críticas que recibió en su momento y de que muchos afirmen que se trata de un movimiento incompatible con la forma de ser y de crear de los árabes, es innegable que el surrealismo ha existido y existe en el mundo árabe. En su momento, de hecho, el surrealismo egipcio fue uno de los más activos y admirados por Breton y Trotsky, dado su carácter rompedor y la indudable capacidad artística de sus seguidores.

Cuando hablamos del surrealismo en el mundo árabe, sin embargo, no podemos hablar de un movimiento continuado en el tiempo y consolidado poco a poco. Más bien hemos de distinguir entre dos períodos bien diferenciados, cada uno con su fuerza y empuje particular.

En primer lugar encontramos una primera fase que comprende la década de los treinta y la de los cuarenta, y se centra exclusivamente en Egipto, cuna de la modernización cultural del mundo árabe. En este período hay una figura que ejerce de líder indiscutible, la de Georges Henein, que se rodea de artistas y escritores como Ramsīs Yūnān o Kāmil Al-Tilmisānī, y un grupo que protagoniza prácticamente toda la actividad surrealista árabe del momento, Art et Liberté.

Más tarde, a principios de los setenta, presenciamos la revitalización del movimiento, esta vez con un nexo de unión adicional al margen del entorno geográfico: sus miembros son, en su totalidad, árabes exiliados de sus países de origen y que se encuentran en el París de los años 70. En esta segunda fase podríamos considerar al autor iraquí Abdul Kader El Janabi como el impulsor y catalizador de las iniciativas surrealistas.

Así pues, esta investigación se estructurará en torno al estudio de estas manifestaciones, comenzando con una primera parte en la que se tratará de una manera general el surrealismo como movimiento literario y artístico, para crear un marco teórico en el que enmarcar los movimientos surgidos en el mundo árabe.

A continuación, en el capítulo dedicado a Art et Liberté se estudiarán los orígenes, la creación, la composición y el desarrollo de este grupo, haciendo especial hincapié en sus actividades literarias y artísticas, así como en las motivaciones y principios que movían a sus miembros.

En el siguiente capítulo, dedicado a Le Désir Libertain, se hará lo propio con este movimiento, estudiando las características de este grupo y de sus miembros, acercándonos a sus publicaciones y a la ideología de sus actividades y manifestaciones.

Una vez expuestos todos los datos pertinentes para la investigación en las conclusiones se expondrán los paralelismos y diferencias entre las características que definen a cada uno de estos movimientos, permitiendo así realizar un análisis más profundo de la existencia del surrealismo en la literatura árabe contemporánea.

La literatura árabe ha experimentado en los últimos dos siglos una evolución sin apenas precedentes, y dentro de este período de tiempo merece especial mención el rápido desarrollo de las vanguardias modernas, entre las que se cuenta el surrealismo. Como señala Jayyusi, “la modernidad poética árabe es el resultado de dos fuerzas principales: la influencia del movimiento modernista occidental [...] y el estado de la propia poesía árabe a mediados del siglo XX, que respondía a la necesidad intrínseca de un cambio hacia una comprensión más *moderna* de la experiencia, la estética y demás”⁴.

El surrealismo, a pesar de no haber gozado nunca de una amplia difusión entre los propios árabes, y de no haber llegado a ser, según la opinión más extendida, “una corriente completa e independiente por sí misma”⁵, supuso una revolución artística y literaria que ha marcado en cierta medida las iniciativas de esta índole surgidas con posterioridad: “la aventura con la lengua y el estilo se convirtió en una tarea seria y creativa, y ambos viraron drásticamente

⁴ Salma Khadra Jayyusi, “Modernist Poetry in Arabic”, en *Modern Arabic Literature*, ed. M.M Badawi, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 132

⁵ *Ibidem*, p. 146

desde el modo directo y lógico en que la frase poética y el vocabulario habían sido creados en la poesía neoclásica y romántica”⁶.

Cuando hablamos de surrealismo árabe, a menudo se mencionan las iniciativas surgidas a lo largo de los años en el Magreb. Algunos de los autores más reputados de los países del Norte de África, como Abdellatif Laabi, Kateb Yacine, Mohammed Dib, Mostefa Nissaboury, Mohammed Khaïr-Eddine o Habib Tengour, se han sentido atraídos en algún punto de sus carreras artísticas por tendencias cercanas al surrealismo.⁷ Sin embargo, estas manifestaciones no se han incluido en la presente investigación, principalmente debido al carácter de las mismas. A diferencia de los grupos artísticos estudiados en la presente investigación, claramente emparentados con el surrealismo europeo y conscientes de su vinculación, en el caso de los autores magrebíes, el surrealismo es a menudo una etiqueta asignada con posterioridad. Los estudios de Abdel Jaouad emparentan el surrealismo magrebí con el sufismo⁸, y tratan de explicar el carácter surrealista de algunos trabajos y manifestaciones artísticas magrebíes como el resultado inevitable de la evolución histórica, filosófica y cultural de estos países, evolución en la que el sufismo juega un papel decisivo. Las manifestaciones definidas como surrealistas en estos y otros estudios adquieren esta denominación, a menudo, posteriormente⁹, en un intento de encontrar características propias de la vanguardia surrealista europea en estos escritos.

Los autores y grupos artísticos incluidos en esta investigación, por el contrario, responden a un esquema sensiblemente más consciente de su paralelismo con el surrealismo europeo, y

⁶ Ídem

⁷ Estas manifestaciones están ampliamente estudiadas por Hédi Abdel Jaouad, especializado en surrealismo magrebí desde que comenzara a trabajar en el tema. Para más información, consultar su *Fugues de Barbarie: les écrivains Maghrébins et le surréalisme*, publicado en 1998 en Nueva York por Les Mains Secrètes. Se trata de un estudio de una profundidad considerable que abarca numerosos autores, épocas y geografías.

⁸ Especialmente su *Fugues de Barbarie*, que se articula en torno a esta hipótesis.

⁹ A excepción de algunos casos como el de Habib Tengour, que con su Manifiesto Surrealista Magrebí juega con la idea de que el norte de África ha sido desde siempre, y sin saberlo, surrealista.

buscan deliberadamente la relación activa con éste, de manera que podemos estudiarlos abiertamente como movimientos surrealistas en el mundo árabe.

Nota sobre transcripciones y traducciones

A la hora de citar los nombres de autores árabes, se ha optado, en el caso de aquellos autores que han publicado en inglés o francés y han adoptado por tanto una transcripción convencional para sus nombres, su propia elección (tal es el caso de Abdul Kader El Janabi y Georges Henein). Para los autores cuya producción literaria se limita al árabe y cuyos nombres no aparecen transcritos en ninguna fuente no árabe, así como aquéllos que habitualmente se encuentran transcritos de diversas formas (como es el caso de Ramsīs Yūnān o Unsī al-Ḥāyḡ), se ha optado, en aras de la simplificación, por utilizar el sistema de transcripción de la escuela de arabistas españoles. El resto de nombres propios se ha mantenido con su transcripción habitual, si la hubiere, o se han transcrito siguiendo este mismo sistema, que contempla las siguientes equivalencias:

ء	'	ض	ḍ
ب	b	ط	ṭ
ت	t	ظ	ẓ
ث	t̤	ع	‘
ج	ġ	غ	g
ح	ḥ	ف	f
خ	j	ق	q
د	d	ك	k
ذ	ḏ	ل	l
ر	r	م	m
ز	z	ن	n
س	s	ه	h
ش	š	و	w
ص	ṣ	ي	y

Las asimilaciones que tienen lugar cuando una palabra precedida por artículo comienza por una letra solar no se transcriben, sino que el artículo mantendrá su forma *al-*.

Para facilitar la lectura y comprensión del texto, se ha unificado el sistema de transcripción empleado para todos los nombres propios, incluidos aquellos que se encuentran dentro de una cita de otro autor, aunque éste utilice un sistema distinto.

Las traducciones de textos escritos originalmente en un idioma distinto del español son, a no ser que se especifique lo contrario, obra de la autora.

Los nombres de los grupos artísticos estudiados en esta investigación se representan en francés (*Art et Liberté* y *Le Désir Libertain*), respetando la costumbre de sus propios miembros de referirse a ellos en este idioma. Los nombres de las revistas homónimas se representan en letra cursiva, diferenciándose así los dos conceptos.

1.1 Bibliografía sobre el objeto de estudio

En el campo de la literatura árabe contemporánea abundan los estudios acerca de los movimientos más vanguardistas y rompedores que ha conocido esta disciplina. El verso libre, el poema en prosa e incluso el simbolismo son objeto de estudio de numerosos trabajos llevados a cabo por críticos y expertos de renombre.

El surrealismo, sin embargo, ha sido uno de los grandes olvidados en estos estudios contemporáneos, y no precisamente por falta de material que analizar. Las escasas referencias que podemos encontrar se refieren principalmente al grupo creado por Georges Henein en el Egipto de los años 30, mientras que las actividades del grupo Le Désir Libertaine y de su líder Abdul Kader El Janabi en los años 70 apenas merecen mención en los estudios más amplios acerca de la literatura árabe contemporánea. Es necesario, por tanto, revisar la bibliografía existente acerca de este tema, haciendo especial hincapié en las carencias y las necesidades que presentan estos estudios.

Es innegable que el reconocimiento que en ciertos sectores se ha concedido a la figura de Georges Henein, especialmente en el ámbito francófono, ha facilitado la difusión de su obra y, por extensión, las actividades del grupo surrealista Art et Liberté. Buen ejemplo de ello son la obra *Georges Henein* de Alexandrian¹⁰, que trata de asignarle a Henein su merecido lugar en la historia del surrealismo, o la completa *Oeuvres: poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*¹¹, que agrupa toda la producción escrita de Henein y aporta un interesante contexto para su obra. Esta voluminosa obra incluye una útil biobibliografía de Henein, así como introducciones y prólogos firmados por reputados autores.

¹⁰ Sarane Alexandrian, *Georges Henein*. Paris: Seghers, 1981.

¹¹ Georges Henein, *Oeuvres: Poèmes, Récits, Essais, Articles Et Pamphlets*. Ed. Pierre Vilar, Marc Kober et Daniel Lançon. Paris: Denoël, 2006.

La figura de Henein ha llamado la atención de otros expertos, como la Dra. Boidard Boisson, que, después de dedicar su tesis, titulada *Georges Henein y el surrealismo*¹², a la vida y obra de este autor, ha continuado publicando numerosos artículos acerca de diversos aspectos de la obra de Henein, como pueden ser "L'image de la France chez les surréalistes égyptiens á travers l'oeuvre de Georges Henein"¹³ o "Georges Henein ou le courage d'être Surréaliste en Egypte"¹⁴.

Otra obra imprescindible para este estudio es el volumen titulado *Entre Nil Et Sable: Écrivains d'Égypte d'Expression Française (1920-1960)*¹⁵, una recopilación de estudios sobre autores francófonos en Egipto dirigida por Marc Kóber, Irène Fenoglio y Daniel Lançon. Muchos de los autores aquí recogidos fueron miembros activos del movimiento surrealista egipcio, por lo que la obra ofrece una valiosa información para su estudio.

El tema de la francofonía en Egipto ha sido también el objeto de estudio de Jean Jacques Luthi, que en muchos de sus trabajos otorga un papel importante a las actividades del grupo Art et Liberté. Algunos de sus artículos, como "Le mouvement surréaliste en Égypte"¹⁶, están dedicados a este tema, y en algunos otros trabajos como sus monografías *La littérature d'Expression française En Égypte: 1798-1998*¹⁷ y *Le Français en Egypte: Essai d'Anthologie*¹⁸,

¹² María Cristina Boidard Boisson y Dolores Bermúdez Medina, *Georges Henein y el surrealismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1993.

¹³ María Cristina Boidard Boisson, "L'image de la France chez les surréalistes égyptiens á travers l'oeuvre de Georges Henein." *Francofonía*.3 (1994): 21-32

¹⁴ María Cristina Boidard Boisson, "Georges Henein ou le courage d'être surréaliste en Egypte." *Francofonía*.1 (1992): 17-38.

¹⁵ Marc Kober, Irène Fenoglio and Daniel Lançon. *Entre Nil Et Sable: Écrivains d'Égypte d'Expression Française (1920-1960)*. Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1999.

¹⁶ Jean-Jacques Luthi, "Le mouvement surréaliste en Égypte." *Mélusine*, Marges non frontières, III, (1982): 21

¹⁷ Jean-Jacques Luthi, *La littérature d'expression française en Égypte: 1798-1998*. Paris; Montréal (Québec): l'Harmattan, 2000.

¹⁸ Jean-Jacques Luthi, *Le Français en Égypte: essai d'anthologie*. Beyrouth: Maison Naaman pour la Culture, 1981.

dedicados a la francofonía egipcia en general, Georges Henein y sus compañeros también encuentran un hueco.

Otra de las fuentes principales para el estudio de la obra de los surrealistas egipcios es la obra del propio El Janabi, surrealista él mismo y seguidor de la obra de Henein. Algunos de sus artículos, como "D'Art et Liberté au Désir Libertain: le surréalisme arabe"¹⁹ o "Le Nil du surréalisme: le groupe Art Et Liberté (1938-1952)"²⁰ aportan un profundo análisis de la situación en la que los surrealistas desarrollaban sus actividades, y suponen una valiosa fuente de información para el estudio de esta época.

Una referencia interesante para el estudio de la evolución del grupo Art et Liberté es el artículo de Ondrej Beránek "The surrealist movement in Egypt in the 1930s and the 1940s"²¹, en el que ofrece un breve recorrido por los comienzos del grupo, profundiza en sus actividades como grupo consolidado y aporta interesantes datos sobre autores y personajes importantes para el movimiento. Beránek reseña la bibliografía existente más pertinente y denuncia la falta de referencias serias y analíticas que valoren este movimiento en su justa medida. Hace un lúcido análisis de los motivos de la falta de arraigo del movimiento surrealista en la población egipcia desde una posición de respeto por Georges Henein y sus compañeros.

Sin embargo, autores de renombre como Salma Khadra Jayyusi apenas se detienen en el estudio del surrealismo egipcio, como se puede comprobar en su "Modernist Poetry in Arabic"²². Utiliza como única fuente para presentar el movimiento surrealista la obra de

¹⁹ Abdul Kader El Janabi, "D'Art Et Liberté Au "Désir Libertain": Le Surréalisme Arabe." *Qantara: magazine des cultures arabe et méditerranéenne* 19 (1996): 56-59

²⁰ Abdul Kader El Janabi, "Le Nil Du Surréalisme: Le Groupe Art Et. Liberté (1938-1952)." *Entre Nil Et Sable: Écrivains d'Égypte d'Expression Française (1920-1960)*. Eds. Marc Kober, Irène Fenoglio-Abd el Aal, and Daniel Lançon. Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1999. 51-62.

²¹ Ondrej Beránek, "The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s." *Archiv orientální* 2005 (73.2): 203-222.

²² Salma Khadra Jayyusi, "Modernist Poetry in Arabic", en *Modern Arabic Literature*, ed. M.M Badawi, Cambridge University Press, Cambridge, 1992

Samīr Garīb *Al-Suryāliyya fī Miṣr*²³, razón por la que su repaso a la trayectoria del grupo queda en cierta medida escaso. La obra de Garīb, enormemente útil en ciertos aspectos concretos, como la profusión de fechas y datos que aporta, carece en cambio de un análisis más profundo del impacto que el surrealismo tuvo en el panorama cultural egipcio y de las razones que impidieron su éxito. Incluye numerosos textos originales y un interesante seguimiento de sus autores, pero como reconoce El Janabi, “a pesar de las buenas intenciones del autor hacia los protagonistas de Art et Liberté, este libro en árabe [...] está plagado de errores y de faltas de traducción en los textos citados”²⁴.

Jayyusi sí que se detiene, tanto en “Modernist Poetry in Arabic” como, más profundamente, en *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*²⁵, en el estudio de la figura de Ūrjān Muyassar, figura que, salvo por esta obra, queda totalmente inexplorada en el estudio de la literatura árabe contemporánea. El análisis detallado de su obra *Siryāl* y la presentación del autor, apoyada por testimonios de primera mano como el de Adonis, hacen de este acercamiento a Muyassar el más completo con el que se cuenta hoy día. Afirma Jayyusi que su elección de Muyassar para hablar del surrealismo árabe responde a que, por razones de espacio, hubo de elegir el movimiento que, en su opinión, fue el más relevante; menciona, sin embargo, a Georges Henein en una nota final²⁶.

Otros artículos interesantes para el estudio del surrealismo en el Egipto de los años 30 y 40 son los de Martin Antle y Narjess d’Outreligne. El primero, en “Surrealism and the Orient”²⁷, repasa la relación bidireccional entre el surrealismo y Oriente; tanto las influencias orientales en el surrealismo europeo como las manifestaciones surrealistas en Oriente. En este segundo aspecto, Antle presenta a Henein como un pionero en el ámbito de la dualidad cultural y el debate identitario.

²³ Samīr Garīb, *Al-Suryāliyya fī Miṣr*. El Cairo: al-Hai'a al-Miṣriya al-‘Āmma lil-Kitāb, 1986.

²⁴ Abdul Kader El Janabi, “Art et Liberté: points de repères », *Opus International* 123/124 (1991), p.101

²⁵ Salma Khadra Jayyusi, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Vol 2., Leiden: Brill, 1977.

²⁶ Aunque se refiere a él como Eduard Henein, en lugar de Georges.

²⁷ Martin Antle, “Surrealism and the Orient”. *Yale French Studies*.109 (2006): 4-16

Por su parte, d'Outreligne describe brevemente en su "Le surréalisme en Orient"²⁸ la trayectoria del movimiento surrealista desde Henein hasta los años 70, aunque introduce algunos autores que, en propiedad, no pertenecen a este movimiento mientras que olvida o desfavorece a autores de reconocida importancia. Un claro ejemplo es la referencia a la fundación y composición del grupo Le Désir Libertaine, que olvida a algunos de sus principales miembros e introduce a otros que no participaron sino muy tangencialmente.

En cuanto a las actividades de El Janabi y el grupo Le Désir Libertaine, son mucho más escasas las referencias disponibles para su estudio. Sin embargo, disponemos de algunos estudios de gran interés como el de Sybilla Krainick, centrado en la vida y obra de El Janabi y titulado *Arabischer Surrealismus Im Exil : Der Irakische Dichter Und Publizist 'Abd Al-Qādir Al-Ġanābī*²⁹. En esta obra, Krainick hace un concienzudo repaso a la carrera de El Janabi en todas sus vertientes (editor, poeta, agitador...) y aporta un profundo análisis de su obra. Igualmente, Krainick resume en su artículo "A surrealist trip to paradise and back"³⁰ los aspectos más destacables de la obra de El Janabi. Krainick, notablemente crítica con la figura de El Janabi y su obra, reconoce sin embargo la necesidad de otorgarle el lugar que se merece en el panorama cultural contemporáneo.

Al margen de estas referencias, son los trabajos de algunos estudiosos principalmente norteamericanos, que recientemente han comenzado a interesarse por este movimiento aún poco analizado, los que nos facilitan una información más veraz y analítica. Franklin Rosemont, emblema del surrealismo estadounidense y apasionado investigador de otros surrealismos, incluye en su valiosa obra *Black, brown, & beige surrealist writings from Africa*

²⁸ Narjess D'Outreligne, "Le surréalisme en Orient". *Arabica* 50.2 : 248-51.

²⁹ Sibylla Krainick, *Arabischer Surrealismus Im Exil: Der Irakische Dichter Und Publizist 'Abd Al-Qādir Al-Ġanābī*. Wiesbaden: Reichert, 2001.

³⁰ Sibylla Krainick, "A Surrealist Trip to Paradise and Back: The Iraqi Author Abdalqadir Al-Janabi". *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*. Eds. Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch, and Barbara Winckler. London: Saqi, 2010. 342.

*and the diaspora*³¹ un repaso de la obra de los primeros surrealistas egipcios así como de El Janabi y sus compañeros.

Es, sin embargo, la obra del recientemente fallecido Don LaCoss la que, probablemente, aporte una visión de conjunto más fidedigna en cuanto a la evolución del surrealismo en el mundo árabe. Es de suponer que su prematura desaparición ha impedido una obra que prometía ser apasionante y enormemente valiosa, y los artículos que escribió desde que comenzó a interesarse por este tema dan fe de ello. Es de los pocos autores que acuden a las fuentes originales a la hora de hablar de *Le Désir Libertaine*, y en su artículo "On Blasphemy and Imagination: Arab Surrealism Against Islam"³², a pesar de su brevedad, analiza con bastante precisión el movimiento surrealista árabe en el exilio. En cuanto a sus investigaciones acerca de *Art et Liberté*, es indudable el valor de sus artículos "Art and Liberty: Surrealism in Egypt"³³ y "Egyptian Surrealism and Degenerate Art in 1939"³⁴, este último especialmente debido al profundo análisis realizado acerca del debate que los miembros de este movimiento entablaron con la revista *Al-Risala* en el verano de 1939.³⁵

Por último, la mención de El Janabi y algunos de sus compañeros en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*³⁶, a pesar de su brevedad, supuso un apoyo a la introducción de *Le Désir Libertaine* en el circuito surrealista internacional. A nivel personal, igualmente,

³¹ Franklin Rosemont and Robin D. G. Kelley. *Black, Brown, & Beige :Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*. Austin: University of Texas Press, 2009.

³² Don LaCoss, "On Blasphemy and Imagination: Arab Surrealism against Islam". *Fifth Estate* 383 (2010).

³³ Don LaCoss, "Art and Liberty: Surrealism in Egypt." *Communicating Vessels* 21 (Otoño-invierno 2009-2010): 28-33.

³⁴ Don LaCoss, "Egyptian Surrealism and "Degenerate Art" in 1939". *Arab Studies Journal* 18.1 (2010): 78-117.

³⁵ Este debate será analizado en el capítulo dedicado a la actividad del grupo *Art et Liberté*.

³⁶ Adam Biro y René Passeron, *Dictionnaire général Du surréalisme Et De Ses Environs*. Fribourg, Suisse: Office du livre, 1982.

esta inclusión fue motivo de orgullo y se interpretó como prueba de la validez del movimiento entre sus propios miembros.³⁷

Los estudios y artículos citados abarcan, en su conjunto, la mayoría de aspectos tratados en esta investigación, pero la mayoría de ellos carecen de una perspectiva histórica más amplia que abarque el movimiento en su conjunto y que permita su valoración en justos términos. Es necesario, por tanto, tratar de cubrir este hueco con una referencia que estudie el desarrollo completo del movimiento en sus diferentes épocas y geografías.

Otro aspecto a considerar en lo referente a la bibliografía existente es el hecho de que, en algunas de las referencias, datos erróneos o no contrastados se repiten de unas a otras, motivo por el cual se perpetúan conceptos equivocados. La consulta de las fuentes originales y el contraste de la información mediante los medios disponibles son, por tanto, necesarios para la elaboración de un trabajo fiel a la realidad y completo.

1.1.1 Fuentes

1.1.1.1 Art et Liberté

Las fuentes consultadas y analizadas para el estudio de la primera parte de esta investigación, dedicada al grupo Art et Liberté y a sus actividades literarias y culturales, incluyen diversas revistas y documentos de gran relevancia para este trabajo.

La revista *Un Effort*, del grupo cairota *Les Essayistes*, donde Georges Henein publicó algunos de sus primeros textos, es ahora fácilmente accesible gracias a la titánica labor del Centre d'Études Alexandrines, que lleva años ocupándose de digitalizar toda la prensa francófona publicada en Egipto desde 1798.

³⁷Información proporcionada por Abdul Kader El Janabi en entrevista personal con la autora mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013.

El profesor Daniel Lançon, editor de la antología de Henein *Oeuvres: Poèmes, Récits, Essais, Articles et Pamphlets*, tuvo la amabilidad de enviar a la autora de esta investigación, antes de la publicación de dicha obra, una serie de textos aparecidos en la revista *Revue des conférences françaises en Orient*, como “L’art dans la mêlée” o “Rayonnement de l’esprit poétique moderne parti de Paris”, correspondientes a conferencias impartidas por Georges Henein.

Al-Kitāba al-Ujrā, revista publicada en El Cairo, reunió en un solo volumen bajo la dirección de Hisham Qishta todos los números de la revista *al-Taṭawwur*, e igualmente tiene un número especial (19-20) dedicado al 60º Aniversario de la creación del grupo Art et Liberté, publicado en 1999, que supone también una valiosa fuente de información.

En cuanto a las imágenes utilizadas en este trabajo, gran parte de las pertenecientes al grupo Art et Liberté provienen de la página web www.egyptiansurrealism.com, una iniciativa de los artistas ingleses Adam Broomberg y Oliver Chanarin que, en 2010, y coincidiendo con una estancia en El Cairo, tuvieron ocasión de conocer el surrealismo de Georges Henein y sus compañeros. Publicaron la información que pudieron recopilar en esta web, que hoy está administrada por Jean Colombain.

1.1.1.2 Le Désir Libertainaire

Las memorias que el propio El Janabi publicó bajo el título *Horizontes Verticales* son una fuente de información valiosa, aunque obviamente carecen de un carácter objetivo y analítico, pero aportan multitud de datos con los que, de otro modo, sería prácticamente imposible contar.

Las entrevistas personales mantenidas con el autor durante los días 20 y 21 de junio de 2013 han sido, indudablemente, una de las herramientas más útiles a la hora de llevar a cabo esta investigación, si no la que más. Las largas charlas mantenidas con El Janabi, privilegiadas por su viva memoria de aquellos días de Le Désir Libertainaire, se vieron enormemente

enriquecidas por los numerosos documentos y fuentes originales que el autor permitió consultar o con los que, en algunos casos, obsequió a la autora de esta investigación.

De entre estas fuentes, los documentos más valiosos para esta investigación han sido los diversos números de la revista *al-Ragba al-Ibāḥiyya* (*El deseo libertario*), publicada en París entre 1973 y 1975, y su segunda etapa como *Le Désir Libertaire*, publicada entre 1980 y 1981, algunos de ellos imposibles de obtener por las vías ordinarias. La importancia de estos documentos para la investigación es significativa, ya que la práctica inexistencia de referencias de primera mano a ellos en la literatura disponible (a excepción de la obra de Sybilla Krainick) hace necesaria su consulta para tratar de obtener unos resultados fidedignos en la investigación.

Otra de las revistas editadas por El Janabi, *Farādīs*, también es una fuente interesante a pesar de que su publicación sea posterior al período activo del grupo *Le Désir Libertaire*. Algunos de sus textos son reediciones de la época surrealista, y en otros El Janabi expresa sus opiniones sobre el movimiento surrealista y sus principios.

Asimismo, es necesario reseñar los numerosos materiales y documentos aportados amablemente por el polifacético colaborador de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* Fāḍil ‘Abbās Hādī, especialmente las revistas *Literature* y *Chrome*, que permiten evaluar el impacto posterior que tuvo la experiencia surrealista estudiada en algunos de sus protagonistas.

Por último, el libro de El Janabi *Ma‘ārik min aʿyāl al-Ragba al-Ibāhiyya* (*La lucha por el deseo libertario*), una selección de textos variados pertenecientes a sus memorias y a sus publicaciones pasadas, es también una valiosa fuente de información. Algunos de los textos publicados en este libro son difícilmente accesibles de otro modo, por lo que su consulta es obligada a la hora de profundizar en el carácter del surrealismo árabe.

1.2 Objetivos

El propósito principal de esta investigación es el de sacar a la luz las manifestaciones de carácter surrealista que han existido en la literatura árabe contemporánea y que reflejan de manera nítida la diversidad inherente al mundo árabe en todos sus aspectos. Así pues, es necesario hacer un recorrido por los momentos más significativos del surrealismo en el contexto árabe, otorgando a algunos de sus protagonistas su merecido lugar en la cultura árabe contemporánea, con el objetivo de dar una visión de conjunto de este movimiento aún poco estudiado. Este recorrido, lejos de ser meramente descriptivo, constará de una recopilación de los estudios existentes al respecto, ampliamente documentada con numerosos materiales inéditos, que posteriormente se someterán a análisis para, finalmente, extraer las conclusiones pertinentes.

Del mismo modo se pretende en este trabajo invitar a una reflexión acerca de la *arabidad* de este movimiento, y de la oportunidad de insertarlo en la historia de la literatura árabe. Para ello, se profundizará en el estudio de los principios y actividades de ambos grupos, especialmente en el caso de Lé Désir Libertaine, que a día de hoy sigue siendo un gran desconocido en el campo de los estudios literarios árabes; ello permitirá establecer, si la hubiere, una conexión entre los dos grupos reconocidos como surrealistas en la historia de la literatura árabe contemporánea: Art et Liberté y Lé Desir Libertaine.

Igualmente, se analizará el carácter de las manifestaciones surrealistas estudiadas y se indagará sobre el debate establecido en torno a la *autenticidad* de estas manifestaciones, que como se verá más adelante está continuamente puesta en duda por diversos factores, especialmente lingüísticos y culturales. A través de esta investigación se tratará, finalmente, de estudiar la evolución que el concepto de surrealismo ha experimentado entre un grupo artístico y otro, teniendo en cuenta sus semejanzas y sus diferencias, con el objetivo de ofrecer una visión lo más completa posible de la existencia de este movimiento en el contexto de las letras árabes.

1.3 Metodología de la investigación

A la hora de abordar la consecución de los objetivos propuestos, se ha utilizado una metodología combinada, integrada por varios procedimientos complementarios entre sí, de modo que entre todos ellos se ha obtenido un sistema que nos ha permitido desarrollar la investigación de un modo veraz y completo.

En primer lugar se ha abordado la revisión bibliográfica de las referencias existentes en el ámbito que nos concierne. A pesar de que, como ya se ha dicho, se trata éste de un tema por completo novedoso en el campo del arabismo español, sí que contamos con un corpus bibliográfico del que partir para este estudio. Este corpus, integrado principalmente por publicaciones europeas o norteamericanas y, en algunos casos, árabes, se centra de forma casi exclusiva en la primera fase de esta corriente surrealista, es decir, en el grupo Art et Liberté, mientras que la bibliografía referente al grupo Le Désir Libertaine es aún notablemente escasa. Para reunir la documentación necesaria, por tanto, ha sido necesario acudir, especialmente en el caso del segundo grupo, a sus propios protagonistas, que con sus valiosas aportaciones, tanto documentales como personales, han facilitado la recopilación de información necesaria para llevar a cabo esta investigación.

En este sentido, las entrevistas personales mantenidas con el autor Abdul Kader El Janabi, protagonista de buena parte de esta investigación y, por tanto, testigo de primera mano de las actividades aquí recogidas, han supuesto una parte importante de esta recopilación de datos. Estas entrevistas, que tuvieron lugar los días 20 y 21 de junio de 2013 en su domicilio de París, resultaron en horas de valiosas grabaciones en las que El Janabi desgrana la historia del grupo Le Désir Libertaine, así como sus opiniones acerca del surrealismo y la cultura. Del mismo modo, es necesario reseñar las generosas aportaciones bibliográficas del autor, en particular en lo referente a las revistas publicadas por su grupo: *al-Ragba al-Ibāḥiyya* y *Le Désir Libertaine*, publicaciones de difícil acceso, han podido ser estudiadas en esta investigación gracias a la generosidad de El Janabi.

La correspondencia mantenida con el escritor y fotógrafo Fāḍil ‘Abbās Hādī, integrante de Le Désir Libertaine y autor de numerosos poemas y textos publicados en las revistas del grupo, ha sido igualmente enriquecedora, particularmente debido a los generosos envíos bibliográficos a la autora de la investigación. Así, entre otros documentos, se ha podido tener acceso las revistas *Literature* y *Chrome*, con el valor añadido de los comentarios del propio autor, responsable de su publicación.

Una vez recopilada la información pertinente, se ha procedido a la traducción al castellano de los textos más relevantes, ya que, como se ha mencionado anteriormente, se trata éste de un tema en el que el arabismo español no ha comenzado aún a profundizar. Así pues, y teniendo en cuenta que la inmensa mayoría de los textos originales están en francés (en el caso de Art et Liberté) o en árabe (en el caso de Le Désir Libertaine), ha sido necesaria una considerable labor de traducción para ofrecer este material inédito en español. De este modo, la traducción de textos fundamentales pertenecientes a la producción literaria de los dos grupos artísticos estudiados ha permitido conocer de primera mano estas manifestaciones y sus peculiaridades, poniendo de relieve la singularidad de este movimiento a través de sus propios escritos.

Por último, y una vez recopilado y traducido el material necesario, se ha procedido al análisis, comparativa y trabajo contrastivo de toda la información, ofreciendo de este modo una visión de conjunto enriquecida por los textos, en muchos casos inéditos, de los dos grupos artísticos estudiados, con el objetivo de tratar de responder a los planteamientos iniciales de esta investigación.

1.4 El surrealismo

1.4.1 Definición

El surrealismo nunca se ha dejado encerrar en las mazmorras de la definición. [...] El surrealismo comienza con el reconocimiento de que la realidad (la realidad *real*, habría que decir, por oposición a la pseudo-realidad unidimensional y fragmentada defendida por realismos y racionalismos estrechos de miras) incluye múltiples y diversos elementos que habitualmente se ven suprimidos o reprimidos en las sociedades explotadoras y desigualitarias. Basándose en la resolución dialéctica de la contradicción entre lo consciente y lo inconsciente, el surrealismo evidencia una conciencia superior, abierta y dinámica, desde la que no se rechaza ningún aspecto de la realidad. Lejos de ser una forma de escapismo irracionalista, el surrealismo es una conciencia inconmensurablemente expandida.³⁸

Estas palabras de Penelope Rosemont son una buena prueba del carácter indómito e inclasificable del surrealismo; sin embargo, es necesario acotar en cierta medida los límites de este movimiento en cuanto a su significado y desarrollo. Para ello, Franklin Rosemont cita una definición del surrealismo dada por David Gascoyne: “El objetivo declarado del movimiento surrealista es reducir y, finalmente deshacerse de las flagrantes contradicciones existentes entre el sueño y la vigilia, lo ‘irreal’ y lo ‘real’, lo inconsciente y lo consciente, y hacer, por tanto, lo que hasta ahora había sido del dominio de los poetas de dominio público”³⁹.

Esta definición, intencionadamente vaga, se acerca bastante a la concepción que los propios surrealistas tenían de su idiosincrasia, pero deja una serie de interrogantes sin respuesta.

³⁸ Penelope Rosemont (ed.), *Surrealist Women: An International Anthology*, University of Texas, 1998. Rosemont recomienda la lectura de Angus C. Graham para ampliar esta idea.

³⁹ Franklin Rosemont and Robin D. G. Kelley (eds.), *Black, brown, & beige: surrealist writings from Africa and the diaspora*, University of Texas Press, 2009, p. 3

Penelope Rosemont plantea muchas de estas preguntas en su obra⁴⁰, especialmente las destinadas a definir quién es realmente surrealista, quién no, y quién decide quién lo es. Define finalmente al surrealista según los siguientes criterios:

Se considera a sí mismo/a surrealista y/o

Se le reconoce como surrealista por los surrealistas, y acepta esta denominación, y toma partido en la actividad surrealista

produciendo obras reconocidas por los surrealistas como una contribución al surrealismo

colaborando en revistas surrealistas

participando en exposiciones surrealistas

publicando bajo la marca “Ediciones Surrealistas” del movimiento

cofirmando manifiestos surrealistas

formando parte de reuniones del Grupo Surrealista, o en juegos, manifestaciones y otras actividades, y/o

identificándose a sí mismo/a públicamente de alguna otra forma con los objetivos, principios y actividades del movimiento surrealista.

Según Penelope Rosemont, uno de los grandes problemas a los que se ha tenido que enfrentar el surrealismo a lo largo de su historia es el mal uso que los medios de comunicación han hecho de su concepto:

Los críticos que tratan de definir el movimiento en términos literarios o artísticos, como un ‘estilo’ o una ‘escuela’, pasan por alto el hecho crucial de que el surrealismo es, por encima de todo, *una comunidad de puntos de vista éticos*, como Toyen lo definió en una declaración incluida en su colección. En los medios de comunicación la incomprensión del surrealismo va incluso más allá. Especialmente a partir de los años cincuenta la palabra ha sido sistemáticamente mal utilizada por periodistas y otros especialistas en devaluar el lenguaje. Los nuevos columnistas y comentaristas

⁴⁰ Rosemont, “Introduction”, *Surrealist Women*, p.xxxvii

televisivos casi siempre aplican el término *surrealismo* en un sentido que no tiene nada que ver con su significado original.⁴¹

Esta opinión, ampliamente compartida por su esposo Franklin⁴², da fe del deterioro que el concepto de surrealismo ha sufrido desde que comenzaron a utilizarlo Breton y sus compañeros. Lo que hoy día se identifica como surrealista no es, ni mucho menos, una referencia para comprender el significado de esta corriente que tan hondo caló en sus seguidores, sino una corrupción del término y todo lo que originalmente entrañaba.

1.4.2 Historia

El movimiento surrealista comenzó como una asociación espontánea, basada en afinidades electivas, y así es como siempre ha sido y aún es. Ha renegado, por principio, del proselitismo y del reclutamiento, nunca ha pretendido ser un movimiento de masas.⁴³

Maurice Nadeau ubica el surrealismo entre 1918 y 1939, el período de entreguerras, durante el cual este movimiento “asistió a acontecimientos sociales, políticos, científicos, filosóficos, de capital importancia. Unos lo marcaron a fondo y él les dio su propia particularidad a otros”⁴⁴. Le otorga al surrealismo el honor de ser el primer movimiento con una repercusión e influencia notables a nivel internacional: “su trascendencia, la admiración y el odio que suscitó, son una prueba de que respondía a necesidades, a aspiraciones, indiscutiblemente eternas, pero que tomaron particular intensidad en el momento que les tocó nacer”⁴⁵.

⁴¹ Ídem

⁴² Para más información, consultar *Black, Brown & Beige*

⁴³ Ídem

⁴⁴ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Valencia, Ahimsa, 2001, p.19

⁴⁵ Ibídem, p.20

Así pues, tras la Primera Guerra Mundial, un conflicto devastador y carente de sentido para los que lo sufrieron, André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon y demás se encuentran en París con la necesidad de encontrar un motivo para seguir adelante⁴⁶. Este revulsivo lo encontraron de la mano del movimiento de vanguardia Dadá, creado en 1916 por Tristan Tzara, R. Huelsenbeck y Hans Arp en Zurich: “sin Dadá pudo existir el surrealismo, pero hubiese sido otra cosa”⁴⁷. Este movimiento podría definirse con una afirmación de Tzara que abre la puerta al automatismo: “El pensamiento se hace en la boca”⁴⁸. El dadaísmo no llegó a París hasta 1919, junto a Tzara, a quien Breton esperaba ansiosamente.

Durante unos años, Breton anduvo de la mano de Dadá, y fue un miembro destacado del grupo; sin embargo, en 1920 Breton comenzó a cuestionar algunos de los principios dadaístas, y propuso ir más allá en las aspiraciones del movimiento: no contentarse con escandalizar, sino atacar de una manera más directa al arte y los artistas establecidos. Los primeros desacuerdos entre Tzara y Breton “no hacen más que inaugurar el combate que van a librar estos dos hombres, representantes de dos estados de espíritu distintos, de dos *sistemas* que vendrán a ser opuestos, a pesar de que el uno tuvo históricamente necesidad del otro para nacer, pero no menos necesidad de abandonarlo para vivir”⁴⁹.

Nadeau cita el manifiesto de André Breton “Lachez tout!” (¡Suéltlenlo todo!), publicado originalmente en 1922 y reimpresso en 1924 en *Les pas perdus*⁵⁰ como punto de inflexión en la relación entre Dadá y el incipiente surrealismo:

Suelten todo. Suelten a Dadá. Suelten a su mujer. Suelten a su amante. Suelten sus esperanzas y sus temores. Siembren sus hijos por cualquier parte. Suelten lo seguro

⁴⁶ Nathalia Brodskaja, *Surrealism: genesis of a revolution*, New York: Parkstone Press International, 2009, p.19

⁴⁷ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, p.30

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ *Ibidem*, p.39

⁵⁰ André Breton, *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1970

por lo inseguro. Suelten en caso necesario una vida cómoda, lo que se les ofrece para una situación de porvenir. Partan por los caminos”.⁵¹

En 1922 se produce la ruptura formal entre Breton, Aragon, Éluard y Péret y el dadaísmo. El surrealismo se iría perfilando en los años venideros, especialmente a través de la revista *Littérature*⁵², órgano del movimiento hasta 1924, año que asiste a la creación oficial del grupo surrealista, simbolizado por la publicación del *Manifeste du Surréalisme*⁵³. A partir de este momento, el órgano del movimiento pasaría a ser *La Révolution Surréaliste*, revista en la que se han mirado tantas publicaciones posteriores. De aspecto serio y similar al de las publicaciones científicas, su apariencia no invita a pensar en una revista literaria, ni mucho menos en un estandarte vanguardista; sin embargo, a lo largo de su existencia, sería el testigo más fidedigno de las actividades del movimiento. A pesar de ello, no es suficiente con la consulta y análisis de esta revista para formar una idea completa del movimiento; como recuerda Nadeau, “se podría decir que la vida surrealista [...] se desenvuelve en su mayor parte fuera de la revista. Esta sólo es útil como consulta, en la historia del surrealismo, porque marca las materializaciones, las tomas de posesión, las puntualizaciones y porque, en ausencia de otra documentación, hay que recurrir a ella”⁵⁴.

Durante los años venideros el surrealismo se verá afectado por un conflicto considerable generado por la exigencia que se le hace al movimiento de una posición política clara, encaminada hacia la revolución. Mientras tanto, *La Révolution Surréaliste* no refleja “el

⁵¹ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, p.40

⁵² Revista oficial del movimiento surrealista francés, creada por Aragon, Breton y Soupault en 1919. Conoció una primera serie que abarcó desde marzo de 1919 hasta agosto de 1921, y una segunda serie desde marzo de 1922 hasta junio de 1924.

⁵³ Este manifiesto, incluido en la recopilación de Breton *Manifestos del surrealismo*, supuso un punto de inflexión para el movimiento y, especialmente, para el propio Breton. En él define el surrealismo como “un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón” y propone la escritura automática como herramienta primordial de manifestación del pensamiento. Asimismo, puede decirse que este manifiesto sentó las bases de la poética surrealista y su filosofía subyacente, fuertemente ligada a Freud.

⁵⁴ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo* p.70

conflicto que agitó durante todo este período al grupo surrealista. Su habitual contenido son relatos de sueños, textos y reproducciones de pintura surrealista, poemas, ensayos.”⁵⁵

Así pues, a partir de 1925 el surrealismo se politiza, adhiriéndose al Partido Comunista. Este hecho marcará el comienzo de las desavenencias entre algunos de sus miembros, como Paul Nougé y Camille Goemans. A partir de entonces, puede decirse que la corriente surrealista entra en una fase de estabilidad, hasta que llega 1929 y la crisis que desembocará en la redacción del *Deuxième Manifeste du Surréalisme*, en el que se condena a una serie de intelectuales y personalidades previamente afines al surrealismo con el fin de depurarlo y devolverlo a sus principios. Este manifiesto traerá como consecuencia la publicación de *Un cadavre*, la respuesta de los vilipendiados en forma de feroz ataque contra Breton.

Más tarde, en 1931, el abandono del grupo por parte de Aragon para unirse al Partido Comunista “fue para el grupo una sensible pérdida. Perdía no solamente a uno de sus fundadores, sino a un poeta de dotes poco comunes y renombre considerable, que contribuyó a dar al surrealismo esa fisonomía que le hemos conocido”⁵⁶.

Durante los años 30, que algunos consideran la Edad de Oro del surrealismo, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* viene a sustituir a su predecesora *La Révolution Surréaliste*, y se suceden las exposiciones y muestras de arte surrealista.

En 1938 Breton visitará a Trotsky en México, donde se encontraba acogido en la casa de Diego Rivera. Desde allí Breton lanza el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* y funda la Federación del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Poco después de esta intensa actividad estallará la Segunda Guerra Mundial: “La censura comenzó haciendo callar a todos. Era la hora de los cañones y no del arte. Pronto se iniciaría la movilización”⁵⁷.

⁵⁵ Ibídem, p.93

⁵⁶ Ibídem p.132

⁵⁷ Ibídem, p.155

Peyre cita como surrealistas a Breton, Aragon, Soupault, Peret, Hugnet, Desnos, Crevel, Artaud, Naville, Tzara, Eluard, Michaux, Reverdy, Bataille, Prevert, Cesaire, Gracq, Monnerot y Leir; en el ámbito pictórico, a Miro, Max Ernst, Chirico, Tanguy, Picabia, Masson, Man Ray, Magritte, Matta, Arp, y, por supuesto, a Dalí.⁵⁸

La revolución surrealista fue concebida en un primer momento en términos apolíticos, como una revolución del espíritu o de la mente. Sin embargo, pocos meses después el primer Grupo Surrealista comenzó a percibir los límites de sus idealistas premisas. Politizados tras el levantamiento tribal de los rifeños en Marruecos en 1925⁵⁹, los surrealistas comenzaron a comprender que la revolución surrealista requería la transformación revolucionaria (y material) de la sociedad en su conjunto. Su pasión inicial por Berkeley y Fichte condujo a un estudio más profundo de Hegel y, más tarde, a Marx, Lenin y Trotsky.⁶⁰

1.4.3 Conceptos principales

Las definiciones del surrealismo nunca son, como ya se ha visto, exactas; la propia naturaleza del movimiento y su idiosincrasia impiden reducirlo a unas palabras que lo describan y lo limiten. Sin embargo, sí que es necesario resaltar que el surrealismo responde a un discurso que, en general, mantienen la mayoría de autores y artistas surrealistas. Igualmente, la actitud mantenida respecto a la literatura y a la creación artística sirven para comprender mejor los principales aspectos de la doctrina surrealista.

⁵⁸ Henry Peyre, "The Significance of Surrealism", *Yale French Studies*, n. 31 (1964), p. 24

⁵⁹ Se trata de una de las fases de la llamada Guerra del Rif (1911-1927), que enfrentó a las tribus originarias del Rif, la región montañosa del norte de Marruecos, con las potencias coloniales que mantenían intereses en Marruecos, es decir, Francia y España. La posición de Francia en este conflicto no fue especialmente activa durante los primeros años, pero a partir de 1924 adoptará un papel más beligerante ante la ofensiva emprendida por los rifeños encabezados por Abdelkrim el-Jattabi.

⁶⁰ Rosemont, "Introduction", *Surrealist Women*, p. xxxiv

Penelope Rosemont dedica un amplio apartado de su obra *Surrealist Women: an International Anthology* a tratar de darle sentido, a ojos del lector, al surrealismo y sus diversas manifestaciones. Con sus palabras, Rosemont explica sin encorsetarla esta corriente vanguardista:

En resumen, el discurso surrealista es el siguiente: si la civilización sigue por su desastroso camino – negando los sueños, degradando el lenguaje, aprisionando el amor, destruyendo la naturaleza, perpetuando el racismo, glorificando las instituciones autoritarias (familia, iglesia, Estado, patriarcado, ejército, el llamado mercado libre), y reduciendo todo lo existente al status de comodidades desechables – entonces, seguro, nos espera la devastación, no sólo a nosotros, sino a toda la vida de este planeta. Las soluciones efectivas a este dilema, sin embargo, son accesibles para cualquiera, y son la poesía, la libertad, el amor y la revolución.⁶¹

Por su parte, Franklin Rosemont defiende el espíritu libre del surrealismo, que ni se debe ni se puede encorsetar, y define con estas palabras el discurso surrealista en su *Black, Brown & Beige: surrealist writings from Africa and the Diaspora*:

Al rechazar todas las formas de dominación y las ideologías dicotómicas que las acompañan – intolerancia, explotación, fanatismo, exclusivismo, supremacía blanca y todos los prejuicios raciales- los surrealistas hacen de la resolución de contradicciones su prioridad. En los juegos surrealistas, por ejemplo, el juego se contempla no como una cuestión de poder, ganar y perder, sin, más bien, como un diálogo colectivo y una fuente de conocimiento, descubrimiento, belleza y risa. Defensores ardientes de lo Maravilloso, la imaginación sin trabas, la poesía como modo de vida, el amor loco, los largos paseos, la revolución de la mente y, de hecho, la revolución del mundo, el programa básico de los surrealistas se puede resumir en

⁶¹ Ídem

unas pocas palabras: la creación de una sociedad realmente libre y la materialización del lema de Lautréamont: ¡La poesía debe ser hecha por todos!⁶²

Ambos textos, escritos desde la admiración y el respeto absolutos hacia el surrealismo, coinciden en el valor de la poesía y la libertad, en la importancia que el amor y el juego tienen para los surrealistas, y en la necesidad de liberar al individuo de sus ataduras sociales e ideológicas.

Al margen de los hechos históricos y los datos disponibles, las manifestaciones literarias y artísticas de los autores surrealistas son el medio más fidedigno para acercarse a esta vanguardia, lejos de definiciones que nunca engloban la totalidad de su significado.

El surrealismo trata, cualquiera que sea la forma en la que se manifieste, de “reflejar una realidad compleja, en la que lo onírico y lo inconsciente se mezclan con lo cotidiano de un modo fluido, sin puntos de sutura”⁶³. Sin embargo, los medios utilizados para reflejar esta realidad son muy diversos, tanto en el campo de la creación plástica como en el de la literatura: “la escritura automática, la narración de sueños, los cadáveres exquisitos tanto escritos como pictóricos, la creación de objetos surrealistas, de fuerte contenido simbólico y frecuentemente producto (y provocadores) de asociaciones de ideas o la producción de cuadros con técnicas como el *grattage* o raspado⁶⁴, el *fumage*⁶⁵ o la decalcomanía⁶⁶, que

⁶² Rosemont and Kelley, *Black, brown, & beige*, p. 4

⁶³ Cristina Jarillot Rodal, Manifiesto y vanguardia. Los manifiestos del futurismo italiano, Dadá y el surrealismo, Universidad del País Vasco, 2010, p.124

⁶⁴ El *grattage* o raspado es una técnica pictórica introducida en el contexto surrealista por autores como Max Ernst; consiste en arrancar jirones de pintura, una vez seca, del lienzo, con el objetivo de crear un efecto tridimensional en la obra.

⁶⁵ El *fumage* es una técnica inventada por Wolfgang Paalen y utilizada para crear imágenes con el humo de una vela (es lo que Dalí llamaría más tarde *sfumato*).

⁶⁶ La decalcomanía es una técnica pictórica cuya invención se atribuye a Simon François Ravenet en el siglo XVIII. El pintor Óscar Domínguez la recuperó en los años 30, y los surrealistas se sirvieron de ella para sus obras. Consiste en la aplicación de *gouache* negro sobre un papel que a su vez se presiona contra otra superficie, creando así originales diseños.

reducen la influencia del artista sobre la composición de la obra”⁶⁷, del mismo modo que continúan utilizando medios más tradicionales y menos llamativos, especialmente en el caso de la creación literaria. En este campo, la poesía es el medio preferido por los autores surrealistas, que encuentran en ella el modo de expresión escrita más funcional, ya que “para los surrealistas, la poesía es siempre descubrimiento, riesgo, revelación, aventura, una actividad de la mente, un método de conocimiento que lleva a soluciones revolucionarias a los problemas fundamentales de la vida. Poesía es, por tanto, lo opuesto a ‘literatura’ – un término que, en el discurso surrealista, implica una distracción adormecedora al servicio de la represión y el conformismo.”⁶⁸ Con estas palabras define Penelope Rosemont el concepto de poesía que contemplan los surrealistas, alejado de la literatura tal y como se entendía en ese momento. La imagen surrealista centra el interés de los autores, que buscan la auténtica realidad en ella: “lo que el espíritu del surrealista capta no es mero producto de su capacidad de asociación, son relaciones que efectivamente estructuran el mundo y que no son perceptibles por otros medios”⁶⁹.

El espíritu surrealista, aunque inicialmente respondiera a un momento histórico y a un lugar concretos, se ha mantenido prácticamente inalterado con el paso del tiempo, y allí donde se ha manifestado el surrealismo se han respetado, en líneas generales, los mismos principios y características. Es por ello que podemos concluir que el surrealismo, tal y como se ha descrito aquí, se corresponde en gran medida con las manifestaciones que se estudiarán a continuación.

⁶⁷ Ídem

⁶⁸ Rosemont, “Introduction”, *Surrealist Women*, p.xxxiii

⁶⁹ Jarillot Rodal, *Manifiesto y vanguardia*, p.127

2 ART ET LIBERTÉ: EL SURREALISMO EN EL EGIPTO DE LOS AÑOS 30 Y 40

2.1 Contexto histórico

Durante los siglos XV y XVI, la gran mayoría de las provincias árabes quedaron integradas en el Imperio Otomano, que centralizaba la gestión administrativa y fiscal de un vasto territorio. Egipto pasó a ser una provincia del Imperio en 1517, cobrando una importancia vital en el seno de éste gracias a su situación estratégica y a su carácter de centro religioso para los musulmanes, simbolizado por la mezquita de al-Azhar en El Cairo.

La pertenencia al Imperio, sin embargo, no desplazó por completo a los ocupantes previos del país, los mamelucos⁷⁰, que siguieron ocupando cargos en el Gobierno. En el siglo XVIII, la situación era de control casi total de los mamelucos, que se encargaban de gestionar los impuestos rurales (fuente de riqueza del país, junto con el comercio), mientras que el poder otomano quedaba simbolizado en la figura del gobernador o *wali* que, nominalmente, dominaba el país.

Uno de los últimos sultanes mamelucos, Ali Bey al-Kabir (1768-1805), fue el primer impulsor de ciertas medidas de reforma encaminadas a la centralización del gobierno, tales como la sustitución del Ejército mameluco (los jenízaros) y los comerciantes musulmanes por cristianos sirios (más fáciles de dominar)⁷¹. Sin embargo, tras su muerte este ímpetu reformista no tuvo continuación en sus sucesores, que sumieron el país en la anarquía y el descontento popular, agravado por la precaria situación económica y el empeoramiento de la calidad de vida.

⁷⁰ Los mamelucos eran, originalmente, esclavos turcos islamizados por los abbasíes, que se servían de ellos para conformar sus guardias personales. La paulatina adquisición de poder dentro de la dinastía abbasí llevó a los mamelucos a tomar el poder y a constituir, en 1250, el Sultanato de Egipto.

⁷¹ Bárbara Azzaola Piazza, *Historia Del Egipto Contemporáneo*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2008, p.13

2.1.1 Napoleón

Es este panorama el que encuentra Napoleón cuando, en 1798, llega a Egipto. La invasión napoleónica inaugurará una nueva era de invasiones de las grandes potencias europeas en los países arabo-musulmanes estratégicamente importantes. Asimismo, se trata del punto de partida de una nueva época para el mundo árabe, conocida como *Nahda* o renacimiento. La llegada de Napoleón simbolizó el comienzo de los tiempos modernos, así como un protonacionalismo incipiente⁷². Igualmente, trató de instaurar un sistema de gobierno indirecto, conservando en la medida de lo posible las instituciones presentes antes de la invasión. Ejemplo de esta actitud es la formación del Consejo de Gobierno, en el que los ulemas tenían un papel preeminente, o los Consejos Provinciales, que comprendían a la población local.

Napoleón trató, en la medida de lo posible, y siempre si sus planes para Egipto lo permitían, de respetar la cultura, la sociedad y la religión del país ocupado, dedicando gran parte de sus esfuerzos al impulso de instituciones dedicadas a la conservación e impulso de la cultura local. Aunque la auténtica motivación de la invasión napoleónica en Egipto era de carácter geoestratégico, no cultural, la intención de Bonaparte era establecer de forma permanente la dominación francesa en Egipto, por lo que puso todo su empeño en que la población local tuviera una percepción positiva del gobierno francés.⁷³

Esta “aventura civilizadora”⁷⁴, sin embargo, acabó en 1801 con el desembarco anglo-otomano en Egipto; ambas potencias habían unido sus esfuerzos para defender sus intereses, que confluían en la derrota de la misión napoleónica en Egipto. Los otomanos, por su parte,

⁷² Bernabé López García, *El mundo árabo-islámico contemporáneo: una historia política*. Madrid: Síntesis, 2000

⁷³ Eugene Rogan, *Los árabes. Del Imperio Otomano a la actualidad*. Barcelona, Crítica, 2010, pp. 100 y ss.

⁷⁴ Azzaola Piazza, *Historia Del Egipto Contemporáneo*, p. 17

ansiaban recuperar el poder sobre el terreno, mientras que los británicos comprendían la necesidad de frenar el impulso de Napoleón, que ya amenazaba sus intereses en la India.

Esta nueva invasión, que acabó rápidamente con la experiencia napoleónica en Egipto, inauguró un período de caos en el Gobierno y de luchas internas entre otomanos y mamelucos, que finalmente tocaron a su fin con la aparición en 1805 de una figura de vital importancia para el futuro de Egipto: Muhammad Ali.

2.1.2 Muhammad Ali

Muhammad Ali era uno de los jefes del Ejército otomano, y consiguió recibir el consenso de facciones tan diversas como los ulemas, el pueblo, los comerciantes y los notables⁷⁵ para ser nombrado *wali* y comenzar a gobernar en un período que acabaría estando marcado por iniciativas políticas modernizadoras. Comenzó por restituir el orden en el país, e inmediatamente atacó la principal fuente de ingresos de los mamelucos: los beneficios de la tierra, pues eran una clase latifundista. La reforma agraria que Ali llevó a cabo se sumó a la educativa, la administrativa y la militar.

Muhammad Ali supo tomar el relevo al frente del impulso cultural que había conocido Egipto tras la llegada de Napoleón, y dedicó gran parte de sus esfuerzos en este campo a organizar una serie de misiones educativas a Europa (especialmente a Francia) que supusieron uno de los pilares del despertar cultural egipcio. La primera se realizó en 1809 a Italia, y entre otros objetivos, los estudiantes debían aprender a utilizar la imprenta (Napoleón llevó a Egipto la primera imprenta, se dice que confiscada del Vaticano). Así, en torno a 1820 nació la primera imprenta gubernamental Egipto, conocida como Bulaq por el barrio en el que se encontraba situada, y dedicada a la publicación de libros de texto.

⁷⁵ Ídem

En 1826 las misiones comenzaron a tener Francia como destino, y la primera de ellas estuvo dirigida por el que luego sería un personaje clave en el surgimiento y evolución de la clase intelectual en el Egipto del siglo XIX: Rifa'a Rafi' al-Tahtawi (1801-1873).

Fue precisamente al-Tahtawi uno de los protagonistas de la labor de traducción que se desarrolló bajo el mandato de Muhammad Ali, ya que creó en 1835 la Escuela de Letras, especializada en la formación de traductores. Este ímpetu con el que se emprendió la traducción de obras europeas al árabe fue clave en el despertar cultural egipcio, ya que definió en gran medida el carácter con el que Egipto se iba definir en un futuro: en lugar de continuar por el camino emprendido bajo el control del Imperio Otomano, de carácter eminentemente islámico, Egipto se encaminaría hacia un modelo más europeo, que en un futuro daría lugar a un movimiento cultural centrado en la mediterraneidad del país⁷⁶.

A partir de 1838 comenzaron a sucederse los conflictos internos y externos para Egipto; los enfrentamientos con las grandes potencias provocaron que el sistema económico se viera afectado, conduciendo a una situación interna insostenible. En 1848 muere Muhammad Ali, y su sobrino Abbas I ocupa su lugar, continuando una nueva línea de gobierno, ya comenzada por su tío en sus últimos años de vida, que rompía con la tradición reformista previa. En 1854 Said, hijo de Muhammad Ali, volvió a dar impulso al papel de Egipto en el terreno internacional gracias a la construcción del Canal de Suez (1859-1869), pero los costes supusieron el endeudamiento de Egipto hasta el punto de que las potencias europeas aprovecharon para intervenir en el país durante el mandato del que sería conocido como jedive Ismail (1863-1879).

2.1.3 El jedive Ismail

El jedive⁷⁷ Ismail heredó un país empobrecido y endeudado, cuya situación de crisis fue en aumento, hasta que en 1875 el jedive solicitó ayuda y asesoramiento fiscal a Gran Bretaña,

⁷⁶ *Ibíd.*, 21

⁷⁷ El título de jedive fue creado en 1867 por el sultán otomano Abdulaziz I para el gobernador de Egipto, el virrey Ismail.

que se alineó con Francia para enviar sendos expertos para supervisar las finanzas egipcias. El grado de intervencionismo de la recién creada Comisión Internacional de la Deuda no hizo más que alimentar el descontento popular, así como el malestar del Ejército y algunos sectores de la burguesía egipcia.

En cuanto a la clase intelectual, inicialmente apoyada por Ismail, también se volvió en su contra (o, más bien, en la de su sucesor Tawfiq), utilizando como plataforma de difusión los cuarenta periódicos creados bajo su Gobierno (por ejemplo, *Al-Ahram*, fundado en 1876 por los hermanos Taql). Uno de los principales valedores de esta oposición fue el fundador del movimiento de la *Salafyya*, Yamal al-Din al-Afgani, así como su discípulo Muhammad Abduh. Ambos formaron parte del recién creado movimiento nacionalista, liderado por el coronel Ahmad Urabi Pacha, que en 1881 lideró un golpe de Estado.

Gran Bretaña decidió de manera unilateral (ya que Francia no apoyaba la intervención) el bombardeo del puerto de Alejandría en 1882, dando por terminada la sublevación nacionalista. En 1883 lord Cromer, que había sido miembro de la Comisión Internacional de la Deuda, llegó a El Cairo como gobernador, puesto que conservó hasta 1907. Pronto surgió un movimiento que luchaba contra esta ocupación, y en 1907 tomó forma con la fundación del Partido Nacional (*Al-Hizb al-Waṭanī*), impulsado por un joven Mustafa Kamil, que contaba con el apoyo de los franceses para desbancar a Gran Bretaña. Kamil comenzó una campaña intensiva en la que reclamaba la evacuación de las tropas británicas, e incluso se oponía a las facciones más moderadas del nacionalismo, representadas en el partido de la ‘Umma y lideradas por Ahmad Lutfi al-Sayyid.

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, y el consecuente reparto de los territorios antes otomanos entre las potencias vencedoras, Gran Bretaña proclama el Protectorado sobre Egipto (18 de diciembre de 1914), legitimando lo que hasta el momento no había pasado de ser, en teoría, una ocupación temporal. Así, el jedive pasó a ser sultán (cambio producido con la intención de subrayar la ruptura con el Imperio Otomano), siendo Husayn Kamil el primero en ostentar este cargo.

El nacionalismo se volvió incluso más activo en este período, con Sa'ad Zaglul en cabeza. Zaglul fue el encargado de liderar la delegación (*Wafd*) que en 1918 reclamó la autonomía de Egipto (a cambio de una alianza con Gran Bretaña) en la Conferencia de París⁷⁸. Este fue el punto de arranque de la transformación del partido 'Umma en el Wafd, que se convertiría en el primer partido nacionalista del país a partir de ese momento.

Las peticiones de la delegación obtuvieron como respuesta por parte de Gran Bretaña la deportación de sus miembros principales (entre ellos Zaglul) a la isla de Malta, lo que dio comienzo a la Revolución de 1919. Huelgas, manifestaciones y revueltas fueron duramente reprimidas por las fuerzas británicas, pero llevaron finalmente a la proclamación de la independencia egipcia el 28 de febrero de 1922. Esta independencia, declarada unilateralmente por Gran Bretaña, que se veía incapaz de manejar la situación, conllevó sin embargo algunas condiciones, entre ellas el dominio británico de algunas cuestiones clave: el control del Canal de Suez, la defensa del país ante cualquier potencia extranjera, la protección de los extranjeros y el mantenimiento del dominio sobre Sudán, históricamente ligado a Egipto.

2.1.4 La monarquía parlamentaria

El sultán Fuad I, que había sustituido a Husayn Kamil en 1917, se convirtió en el primer rey egipcio el 15 de marzo de 1922, quedando así instaurado un régimen monárquico que se mantuvo hasta 1953. En abril de 1923 se promulgó la Constitución, basada en textos europeos y que otorgaba amplios poderes al monarca.

Desde el comienzo, la relación entre el rey y el Wafd fue complicada, y más aún cuando, tras ganar el Wafd las elecciones de 1925 y 1926 se le impidió tomar el poder a Zaglul, que murió al año siguiente. Finalmente, el Wafd pudo entrar a formar parte de una coalición gubernamental. La falta de democracia del sistema político egipcio se sumó al descontento

⁷⁸ La Conferencia de Paz de París reunió a los vencedores de la Primera Guerra Mundial en 1919, tras el armisticio. Los Aliados decidieron en este encuentro el futuro de los vencidos en el conflicto.

generalizado entre el pueblo, especialmente entre los estudiantes. Louis 'Awad⁷⁹ cuenta cómo en 1935 el pueblo se manifestaba pidiendo democracia y unidad, y la figura del rey Fuad era cada vez menos apreciada mientras que Nahas Pacha [Mustafa Nahas, líder del Wafd] era vitoreado por las masas. El gobierno de 'Abd al-Fatah Yahya dimitió al completo y el gabinete de Tawfiq Nisim prometió un cambio de constitución: "Habíamos presenciado el decreto del Rey que anulaba la Constitución de 1930 de Sidqi Pacha y restituía la de 1923. Dudábamos, por tanto, de Tawfiq Nisim. No habíamos olvidado cómo, siendo primer ministro, había modificado el proyecto original de la Constitución de 1923, otorgando al rey privilegios como el de destituir el gobierno o disolver el Parlamento."⁸⁰

Cuando, en 1935, Italia invade Etiopía, Gran Bretaña decide dar un paso en su alianza con Egipto, buscando un compromiso que protegiera su presencia en la región. Las negociaciones que se mantuvieron dieron como resultado el Tratado Anglo-Egipcio, firmado en agosto de 1936, ya bajo el reinado de Faruq (1936-1952), hijo de Fuad. 'Awad rememora los hechos de esta manera:

Aquel día no fuimos a la Facultad para marchar por las calles. Los estudiantes de Politécnica y de Agricultura se habían unido a nosotros. Fuimos por el puente 'Abbas para llegar a la Facultad de Medicina. El ministro de Interior dio la orden de abrir el puente mientras pasábamos y nos encontramos bloqueados entre Giza y Roda. Las fuerzas del orden cargaron. La policía disparó, matando a numerosos estudiantes... en el caos reinante algunos se tiraron al agua, otros trataron de huir. Yo logré mantener la sangre fría y di media vuelta, caminando lentamente. Los soldados que disparaban, egipcios e ingleses, debieron de tomarme por un miembro de la policía secreta. Volví a mi casa cogiendo un tranvía vacío.⁸¹

⁷⁹Tewfik Aclimandos, "Louis 'Awad (1915-1990): Un Philosophe « iconoclaste»." *Égypte/Monde arabe* Première Série, 2 (1990): 165-183.

⁸⁰Ídem.

⁸¹Ídem

El Tratado Anglo-Egipcio encontró también una fuerte oposición entre otros sectores de la población egipcia, especialmente los Hermanos Musulmanes⁸², que más tarde tendrían un papel determinante en la política nacional. Además, la firma del tratado dejó al Wafd sin un importante elemento patriótico, inaugurando una etapa difícil para el partido, que sufrió una escisión que iba a desembocar en la creación del Partido Saadista. Hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Egipto estaría gobernado por una serie de partidos antiwafdistas bajo el férreo control del monarca.

⁸² Los Hermanos Musulmanes (*al-Ijwān al-Muslimūn*) es una organización de carácter religioso fundada en 1928 por Ḥasan al-Bannā' (1906-1949). La hermandad, inicialmente concebida como una asociación benéfica que cubriera las necesidades básicas de los más desfavorecidos, pronto alcanzó un éxito inesperado que acabó por convertirla en un poderoso oponente político y un foco de militancia islamista, propiciando su transformación en partido político.

2.2 Contexto cultural

2.2.1 La Nahda

La llegada de Napoleón a Egipto en 1798 ha pasado a la Historia como el punto de partida simbólico de la llamada *Nahda* (Renacimiento) del mundo árabe⁸³. Es a partir de este momento cuando comienza la modernización de Egipto, y por ende del resto del mundo árabe. Las razones que explican la importancia de este hecho histórico son varias, pero una de las más significativas es que la llegada de Napoleón propiciará un intenso contacto entre el mundo árabe y las lenguas europeas, especialmente el francés.

La estancia de Napoleón en el país fue breve, y no fue acompañada de ningún tipo de política lingüística ni de cambios tangibles en el terreno cultural y lingüístico. Sin embargo, el carácter de la invasión napoleónica, más cultural, técnica y científica que bélica⁸⁴, deja una huella importante en el país. La llegada del progreso y la modernización vendrá, por tanto, de la mano del francés, y la relación intrínseca que se establece entre este idioma y la entrada en una nueva era permanecerá inalterada en el imaginario colectivo durante mucho tiempo. El francés quedará por tanto asociado a la cultura y a las ideas y novedades venidas de Europa, fraguándose así una francofonía incipiente en algunos estratos de la sociedad egipcia.

⁸³ En su *Introducción a la literatura árabe moderna*, Pedro Martínez Montávez profundiza en la conveniencia de utilizar esta fecha como un símbolo, especialmente ante los ojos occidentales, cuando la realidad es que “habrá de transcurrir bastante tiempo, y ocurrir muchas cosas, para que la literatura árabe aparezca ya suficientemente evolucionada y ‘modernizada’, aunque sea sólo fijándonos en su evolución interna y sin establecer criterios comparativos; para que se pueda hablar, en suma, de una ‘literatura neoárabe’”(p. 20-21)

⁸⁴ En efecto, la campaña militar emprendida por Bonaparte contaba desde un principio con un nutrido grupo de científicos y profesores que formarían lo que Napoleón denominó el Instituto de Egipto. En esta institución se llevó a cabo un inmenso trabajo de investigación recogido en la *Descripción de Egipto*. Esta obra, formada por nueve volúmenes, da fe de la labor científica de estos “sabios”, y ha permanecido como símbolo del legado de la invasión napoleónica.

Este profundo cambio producido a raíz de la llegada de Napoleón a Egipto no empezará a ser visible sino años después, y será en gran parte debido al empeño de Muhammad ‘Ali en convertir el impacto del encuentro con Europa en una fuente de inspiración⁸⁵. Una de las consecuencias más destacadas de este primer encuentro cultural entre la Europa moderna y el mundo árabo-islámico fue la aparición de la prensa árabe. Se podría decir que este hecho marcó un punto de inflexión para la evolución de las letras árabes, ya que la cultura árabe moderna ha estado desde sus inicios marcada por el papel jugado por la prensa.

La imprenta que Napoleón llevó consigo a Egipto se convirtió en un símbolo de la llegada de la modernidad y la renovación de la cultura árabe. Muhammad ‘Ali, plenamente consciente de la importancia de esta nueva tecnología, puso especial énfasis en sustituir la imprenta que los franceses se llevaron consigo en 1801 y en formar al personal necesario para hacerlo funcionar, dando así lugar al nacimiento de la primera imprenta árabe, al-Bulaq, en torno a 1820.

No hay un consenso total acerca de cuál fue el primer periódico publicado en árabe (no siendo así en el caso del francés: *Le Courier d’Égypte* fue, sin dudas, la primera publicación aparecida en el mundo árabe); algunos apuntan a *al-Hawādiṭ al-Yawmiyya*, mientras que otros hablan de *al-Tanbiṭ* como primeras publicaciones en lengua árabe⁸⁶.

2.2.2 La ocupación británica y la élite francófona

La vida cultural de Egipto a principios del siglo XX se desarrollaba en los círculos de las altas esferas que, a pesar de la ocupación inglesa del país, utilizaban el francés como *lingua franca*, como lengua de cultura. Como recuerda Irène Fenoglio⁸⁷, la ocupación británica no modificó para nada la relación lingüística que ya se había establecido entre Francia y Egipto a partir de la llegada de Napoleón. Al comienzo de la ocupación británica, el inglés se convierte, oficialmente, en la primera lengua extranjera, pero no se consigue implantarla

⁸⁵ Ami Ayalon, *The Press in the Arab Middle East: A History*. New York: Oxford University Press, 1995, 11

⁸⁶ *Ibidem*, 12

⁸⁷ Kober et al., *Entre Nil Et Sable*, p. 15

como lengua de cultura o de comunicación corriente, sino que queda relegada a las funciones administrativas.

Entre otras razones, esto es debido a que la mayoría de los que luego serían parte de la *intelligentsia* del país (judíos emigrados y cristianos provenientes de Siria) fueron educados en las escuelas de los misioneros franceses, por lo que la cultura francesa se convirtió en la vía de comunicación natural para gran parte de los intelectuales egipcios.⁸⁸ Además, según apunta Dave Renton⁸⁹, fue la burguesía capitalista europea la que motivó el rápido desarrollo de esta clase media egipcia de ascendencia extranjera, estableciéndose entre ambos grupos una relación excluyente para el resto de los nativos.

“Seamos claros: el francés nunca ha sido un idioma del pueblo. Incluso en sus mejores tiempos, se limitaba a algunos grupos restringidos, en el medio urbano. Pero esta lengua ocupaba un lugar excepcional, en los salones, los medios intelectuales, la justicia o la administración”⁹⁰. En pocas palabras, como estas de Robert Solé, podríamos resumir la situación del francés en la primera mitad del siglo XX. Solé explica cómo la comunidad francófona de Egipto, “una de las más activas del planeta”, estaba integrada por musulmanes, cristianos y judíos, hijos e hijas del valle del Nilo u originarios de países mediterráneos, pero en su mayoría sin ascendencia gala.

Irène Fenoglio profundiza en las razones que explican esta francofonía, comenzando por el establecimiento de las escuelas religiosas de las misiones francesas. La situación de la enseñanza en Egipto era favorable para la implantación de nuevos sistemas: “Hasta la llegada de la expedición de Bonaparte, en 1798, todo el sistema educativo y escolar estaba asegurado en Egipto por las instituciones religiosas islámicas, los *kuttab*⁹¹ y las *madāris al-*

⁸⁸ Beránek, “The Surrealist Movement in Egypt”, p. 205

⁸⁹ David K. Renton. “Bread and Freedom: British Soldiers and Egyptian Trotskyism.” *Revolutionary History* 8.2 (2002).

⁹⁰ Robert Solé, en el prefacio de *Entre Nil Et Sable*, p.7

⁹¹ Escuelas religiosas elementales que generalmente estaban asociadas a una mezquita. En los *kuttab*s los niños aprendían los rudimentos de la lectura, la escritura y la gramática a partir del Corán, que

*Azhar*⁹², que no ofrecían más que una mínima cobertura del mundo exterior al mundo árabe. La enseñanza de lenguas europeas no estaba incluida en estos lugares⁹³. Los extranjeros tenían, así, plena libertad para organizar su vida cultural y fundar escuelas para sus hijos.

Las escuelas religiosas francesas, que comenzaron a instalarse en el país en 1850, favorecidas por la estela que dejó el breve paso de Bonaparte por Egipto, fueron el caldo de cultivo idóneo para una francofonía que se irá forjando con los años y que irá acompañada de una dinámica cultural propia.

Fenoglio identifica a la aristocracia autóctona como la única capaz de “invertir en la adquisición de una lengua de cultura secundaria; [...] a comienzos del siglo XX, esta aristocracia fue seguida en sus ambiciones por la burguesía naciente y por las numerosas comunidades cosmopolitas que, deseosas de poder expresarse en una lengua de carácter ‘universal’, se vuelven hacia el francés, cuyo dominio podía adquirirse gracias a las escuelas de las misiones”⁹⁴.

Otra de las razones habitualmente esgrimidas para explicar la presencia del francés en Egipto es, paradójicamente, la ocupación británica. Según Fenoglio, el francés se entiende en cierto modo como una herramienta más en la lucha nacionalista, ya que, a pesar de tratarse de un idioma europeo, no es el idioma de la potencia colonizadora que domina el país en el momento en el que esta élite francófona se está forjando. Así, el francés, considerado como el idioma ‘elegido’ frente al inglés, impuesto, será un distintivo del malestar contra la ocupación británica. Esta situación se prolongará hasta la Revolución de los Oficiales Libres en 1952, encabezada por Muhammad Naguib (1901-1984) y Gamal Abdel Nasser (1918-1970), que no pertenecía a la aristocracia francófona; esta revolución reivindicará el lugar del árabe

debía memorizarse. El sistema se fundamentaba en la enseñanza oral de un maestro, que a la vez actuaba como imam de la mezquita y a cuyo alrededor se reunían los alumnos.

⁹² Escuelas religiosas más evanzadas y dedicadas a los estudios islámicos más especializados. Generalmente funcionaban en régimen de internado.

⁹³ Irène Fenoglio, « Égyptianité et langue française : un cosmopolitisme de bon aloi », en *Entre Nil Et Sable*, 18

⁹⁴ Ídem

en la sociedad egipcia. La situación lingüística en Egipto irá evolucionando hasta nuestros días, en los que “el inglés (americano) tiene un estatus ‘democrático’ mientras que el francés tiene un estatus elitista”.

Así pues, esta aristocracia francófona es el origen de la mayoría de grupos de carácter cultural surgidos en la primera mitad del siglo XX. El Janabi ⁹⁵ cita algunos de estos grupos, como *Los Amigos del Arte* o *Los Argonautas*. Sin embargo, uno de los grupos culturales más importantes que surgen en esta élite cultural francófona es el denominado *Les Essayistes*, integrado por artistas tanto franceses como egipcios. El grupo fue fundado por G. Boctor, A. Saltiel y J. Lévy en 1924, pero su actividad más efervescente comenzará en los años 30, con la creación de su publicación *Un effort*, semanal literario que trajo las primeras novedades culturales y artísticas a Egipto. Ellos mismos definían su publicación:



96

Además de este grupo francófono, del que Georges Henein fue miembro durante varios años, a partir de 1932 El Cairo vio cómo surgía otro grupo de intelectuales egipcios, que no se reunían bajo un nombre concreto pero que se veían regularmente en los cafés de la ciudad.

⁹⁵ Abdul Kader El Janabi, *The Nile of Surrealism*, 2007, <http://Farādīs.wordpress.com/2007/02/28/surrealist-activities-in-egypt> [consulta: 5 de diciembre de 2014]

⁹⁶ *Un Effort*, n°25, mayo 1932, p. 1. Traducción del texto :

Si alguna vez quiere usted pasar una hora encantadora al tiempo que seria,

Si quiere usted seguir y participar en un movimiento intelectual vivo,

Si quiere expresar libremente sus opiniones personales, quizás a contracorriente, sobre las cosas de este tiempo,

Elija este revista y colabore con nosotros.

Muchos de los ideales y valores que compartían estos personajes se correspondían, aun sin saberlo, con los del movimiento surrealista francés.

Parte del interés que el movimiento surrealista despierta en Egipto, a juzgar por la opinión de Jean-Jacques Luthi, fue debido a que la estricta educación a la que estaban sometidos los jóvenes de la élite francófona les había impedido cualquier acercamiento con estos “escritores cuyas libertades morales y lingüísticas habrían chocado con la sociedad bien pensante”⁹⁷. Afirma Luthi que estos jóvenes oídos serán los primeros, y prácticamente los únicos, que presten atención a las novedades literarias europeas, mientras que el resto de la población, incluida la prensa, ridiculiza o, en el mejor de los casos, ignora, los esfuerzos de estos jóvenes emprendedores.

Así pues, el caldo de cultivo para el surrealismo en Egipto será esta élite cultural compuesta de jóvenes francófonos, deseosos de formar parte del panorama cultural mundial, y formados para ello.

2.2.3 Los autores árabes

Obviamente, la producción francófona no era la única en el Egipto de aquellos días; como señala Martínez Montavez, “el despegue de la literatura neoárabe irá produciéndose durante la segunda mitad del siglo XIX, y a partir de esos momentos, por tanto, sí que podrá hablarse ya de una inicial *Nahda* o Renacimiento”⁹⁸. Antes de este despertar, la producción literaria en el mundo árabe se reducía a una “infra-literatura anquilosada”⁹⁹, carente de originalidad e incapaz de compararse con las literaturas árabes que gozaron de gran importancia en el pasado.

A pesar de que en la primera mitad del siglo XIX sea difícil encontrar signos de esta nueva era de la literatura árabe, pronto una serie de autores irrumpirán en el panorama cultural

⁹⁷ Luthi, “Le mouvement surréaliste en Egypte”, p. 19

⁹⁸ Pedro Martínez Montávez, *Introducción a la literatura árabe moderna*, 1985, Cantarabia, Madrid, 27

⁹⁹ López Enamorado, “Panorama general de la novela árabe desde sus orígenes hasta Mahfuz”, p.13

egipcio con ideas y técnicas renovadas, maestros que “significarán a la postre auténticas cumbres contemporáneas de la poesía árabe clásica, potentes focos de irradiación hacia otras geografías del mismo mundo de esa lírica, entendida fundamentalmente aún de una manera tradicional”.¹⁰⁰

El pionero al-Bārūdī, y más tarde “una horda de poetas neoclásicos”¹⁰¹ como Aḥmed Šawqī, Ḥāfeẓ Ibrāhīm y Jalīl Muṭrān en el terreno de la lírica, así como Muḥammad al-Muwaylihī, Muṣṭafā Lutfī al-Manfalūtī y ʿYurʿī Zaydān en el campo de la prosa protagonizan esta nueva etapa, que también cuenta con algunas figuras destacables en el género ensayístico, especialmente el modernista liberal Aḥmad Lutfī al-Sayyid. Según Badawi, “todos ellos trataron de acomodar el antiguo modelo a los temas de importancia social y política contemporáneos. Temas como las maldades de la colonización y la necesidad de luchar por la libertad y la independencia, los ataques a la tiranía política, la condena al atraso de la sociedad árabe con sus costumbres pasadas de moda y sus innumerables problemas, tales como la pobreza, el analfabetismo, la prostitución, la necesidad de la emancipación de la mujer y demás se encuentran en los trabajos de todos los neoclásicos.”¹⁰²

Señala Martínez Montávez que estos primeros pasos hacia una literatura moderna eclosionarán en la conocida como *Escuela del Diván*, constituida por tres figuras principales: Ibrāhīm al-Māzinī (1890-1949), “ensayista crítico polifacético”, ‘Abbās Maḥmūd al-‘Aqqād (1889-1964), “enorme genio literario personal, desaforado e incansable polígrafo, personalidad ingente y atrabiliaria, curiosa combinación singular de lucidez e intransigencia”y ‘Abd al-Raḥmān Šukrī (1886-1958). Por vez primera, los poetas vuelven la mirada hacia el interior, liberando a la poesía del fastuosismo del que la revistieron generaciones anteriores y convirtiéndola, por fin, en medio de expresión del sentir humano.

¹⁰⁰ Martínez Montávez, *Introducción*, 40

¹⁰¹ M. M. Badawi, “Commitment in Contemporary Arabic Literature”, *Journal of World History*, 14 (1972), 858-879

¹⁰² Ídem

En esta misma línea continuarán los poetas venideros, entre los que brilla con luz propia Aḥmad Zakī Abū Šādī, considerado como uno de los pioneros en la literatura árabe moderna¹⁰³, de producción prolífica e innovadora. Abū Šādī sería, en 1932, el fundador de la sociedad poética Apollo, que publicaría una revista con el mismo nombre; esta revista, la primera dedicada enteramente a la poesía en el mundo árabe¹⁰⁴, buscaba la liberación de la poesía, la innovación como forma de romper con las tradiciones. Igualmente, figuras como la de Muḥammad ‘Abd al-Mu’tī al-Hamšarī (1908-1938), Ibrāhīm Nāyī (1898-1953) o ‘Alī Maḥmūd Ṭaha (1901-1949) han pasado a la historia como personajes clave en el desarrollo cultural del Egipto de la primera mitad del siglo XX.

En el Egipto de entreguerras nos encontramos ya ante un panorama fecundo en el terreno literario, un panorama en el que la prosa y el ensayo cobran una fuerza que hasta ahora no habían conocido. Los hermanos Taymūr, seguidos de autores como Aḥmad Amīn, Salāma Mūsā, Ṭaha Ḥusayn, al-‘Aqqad, Tawfiq al-Ḥakīm o, más tarde, Naʿīb Maḥfūz y Yaḥyā Ḥaqqī, serán los protagonistas de esta edad dorada de la narrativa egipcia.

2.2.4 La identidad cultural

Uno de los debates más fecundos sobre la situación cultural del Egipto de principios del siglo XX es el relativo a la identidad del nuevo intelectual egipcio, surgido de las cenizas de la larga etapa habitualmente conocida como “decadencia”¹⁰⁵ (s.XIV-s.XIX) en la que se había visto sumido el país hasta la llegada de Napoleón.

¹⁰³ Khadra Jayyusi, *Trends and movements*, p.370

¹⁰⁴ Ídem, 384

¹⁰⁵ Respecto a este tema, en los últimos años autores como Roger Allen, Joseph E. Lowry y Devin J. Stewart han comenzado a reclamar una revisión de este término y de todo lo que implica en lo relativo a la cultura árabe, particularmente en el período 1350-1850. Aducen una gran carencia en el estudio de la producción literaria en lengua árabe en estos cinco siglos, y apuestan por una renovación en el enfoque habitualmente empleado para analizarla. Para más información, consultar Roger Allen, D. S. Richards, *Arabic Literature in the Post-Classical Period*, colección *The Cambridge History of Arabic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 y Joseph E. Lowry, Devin J. Stewart, “Introduction”, en *Essays in Arabic Literary Biography, 1350-1850*, Joseph E. Lowry y Devin J.

Este renacer cultural, y especialmente literario, fue una parte más de un proceso mucho más amplio y que abarcó todas las esferas de la vida nacional. Como señala Issa J. Boullata, “era inevitable que, en el proceso, se encontraran con Occidente, que era un factor determinante en este mundo moderno en el que estaban entrando. Aprendiendo de éste, y al mismo tiempo resistiéndose a algunos de sus valores, comenzaron a producir una nueva literatura que con el tiempo fue absorbiendo múltiples conflictos internos y resultó ser más capaz de expresar su condición humana moderna.”¹⁰⁶

El renacer de la literatura árabe viene por tanto de la mano de la renovada relación con Occidente; la construcción de los nuevos modelos no podrá comprenderse sin conocer de cerca los cimientos de esta relación. El mundo árabe y Occidente quedan, por tanto, indisolublemente unidos no sólo en el terreno político sino también en el ámbito cultural. Afirma María Dolores López Enamorado que “el momento crucial para el definitivo despertar de la literatura egipcia se da muy a finales del XIX, cuando, tras la ocupación inglesa del país en 1882, los intelectuales se ven inmersos en las formas de vida occidentales, descubriendo que era necesario asumir el proceso de modernización y adaptación, salvaguardando a la vez su propia idiosincrasia. Así, las cuestiones principales que marcan la identidad de la literatura egipcia moderna son su relación con Occidente y su relación con su propia tradición y con su propio pasado.”¹⁰⁷

Así pues, la relación con Occidente pasa a protagonizar los conflictos internos a los que se debe enfrentar el literato que debe forjarse una nueva identidad, diferenciada de aquéllas que le precedieron pero al mismo tiempo relacionada con ese pasado del que trata de escapar. Obviamente, la relación entre Oriente y Occidente no es una cuestión nueva, puesto

Stewart (Eds.), vol.2, colección *Essays in Arabic Literary Biography*, Roger Allen (general editor), Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009, pp.1-12.

¹⁰⁶ En el prefacio de Issa J. Boullata (ed.), *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*, Washington, Three Continents, 1980

¹⁰⁷ López Enamorado, “Panorama general de la novela árabe desde sus orígenes hasta Mahfuz”, p.32

que, como señala Jabra I. Jabra¹⁰⁸, “la relación es tan antigua como el Islam: la atracción y la repulsión han coexistido hasta un grado inimaginable, a veces hasta un grado trágico”. Sin embargo, una relación que hasta ese momento podríamos considerar más bien unidireccional, y que podríamos resumir en el concepto de *orientalismo*¹⁰⁹ popularizado por Edward Said, pasa ahora a convertirse en una relación bidireccional en la que el mundo árabe busca las respuestas a muchos de sus problemas.

La historia reciente de Occidente, como bien señala Jabra, sirve como ejemplo para los árabes, que aspiran a una Ilustración que abra el camino a una nueva identidad: “los ideales de la Revolución Francesa, el liberalismo y la democracia parlamentaria de Inglaterra, la unificación de Italia, de Alemania, eran ejemplos a seguir”¹¹⁰.

2.2.5 Nacionalismo vs. Ideología

Con la llegada del colonialismo, Egipto adquirirá un papel fundamental en la evolución del mundo árabe, convirtiéndose en “epicentro de las diversas corrientes y movimientos que se van concretando en el fenómeno ‘nacionalista’, que sacude furiosamente en general al mundo árabe de la época y que origina en un principio sublevaciones populares y anti-colonialistas como la de 1919 en Egipto.”¹¹¹

El mundo árabe, tras haber participado activamente en la I Guerra Mundial del bando de los aliados, alberga la esperanza de obtener una independencia largamente anhelada tras el dominio otomano. Pronto, sin embargo, se evidenciará la voluntad de las potencias de ejercer su control sobre estas zonas geográfica y económicamente estratégicas. Martínez Montávez explica el sentir árabe ante este nuevo golpe: “Las encendidas, eruptivas y múltiples aspiraciones nacionalistas sufren, con todo ello, su primer golpe, y el sentido de

¹⁰⁸ Jabra Ibrahim Jabra, “Modern Arabic Literature and the West”, *Journal of Arabic Literature*, 2, enero 1971, p. 76

¹⁰⁹ Para profundizar en el concepto, consultar la obra *El orientalismo* de Edward Said.

¹¹⁰ Ibrahim Jabra, “Modern Arabic Literature and the West”, p.76

¹¹¹ Martínez Montávez, *Introducción*, p. 114

frustración que llevan aparejado lo acusa indefectiblemente la poesía del momento, que denuncia el terrible fraude después de las fervientes ilusiones alimentadas, y fomentadas por el propio comportamiento aparente de las naciones occidentales.”¹¹²

Hasta la Segunda Guerra Mundial, por tanto, una característica que se les presuponía a los grandes autores árabes era su patriotismo: “Los poetas podían escribir poesía amorosa, a menudo triste y desesperanzada, pero su fiera poesía nacionalista era su marca distintiva.[...] Muy pocos autores se paraban a pensar si eran de derechas o de izquierdas: la nación, con una prístina inocencia en lucha contra un dominio extraño, visible y poderoso, no había sufrido aún el cisma interno que llegaría en los cincuenta y los sesenta.”¹¹³

En este sentido, Salama Musa¹¹⁴ fue una honrosa excepción a esta norma; ya mencionado como autor destacado en el campo de la narrativa egipcia, no hay que olvidar su importante papel como “influyente portaestandarte de influencias en el pensamiento árabe contemporáneo: nietzscheanas, darwino-spencerianas, socialistas...”¹¹⁵. A este respecto, es interesante el relato autobiográfico de Louis ‘Awad: “Fue Salama Musa quien me abrió nuevos horizontes, me animó a interesarme por las ciencias. Me enseñó nuevas formas de pensar y formó a toda una generación de radicales egipcios. [...] Le dio a la política una dimensión social y promovió el cambio. Sus ideas, hoy banalizadas, fueron entonces esenciales para nosotros.”¹¹⁶

En Egipto, este patriotismo autoimpuesto los eximía de un posicionamiento político claro: hasta que no se resolviera la cuestión de la ocupación británica del país, la ideología era una cuestión secundaria que habría de esperar a la liberación. David Renton, tras denunciar la falta de estudios sobre otras izquierdas al margen del comunismo, profundiza en las

¹¹² Ibídem, 68

¹¹³ Ibrahim Jabra, “Modern Arabic Literature and the West”, p. 76

¹¹⁴ En *El Egipto contemporáneo de Naʿyib Mahfūz*, López Enamorado profundiza en la figura de Salama Musa y en sus ideales políticos y sociales. Aporta, además, algunas referencias bibliográficas interesantes para su estudio.

¹¹⁵ Martínez Montávez, *Introducción*, p.105

¹¹⁶ Aclimandos, “Louis ‘Awad”

minorías de izquierda existentes en el país, insistiendo en la priorización del nacionalismo frente a la ideología: “Durante la mayor parte del siglo XX, la estrategia predominante en la izquierda del Tercer Mundo era establecer como prioridad absoluta la cuestión de la liberación nacional. Entre los múltiples partidos comunistas de África, Asia y Latinoamérica, el objetivo prioritario ha sido la independencia nacional, y hasta que se ha conseguido no se ha tratado apenas el tema del socialismo.”¹¹⁷

Este sentimiento nacionalista surgido en Egipto tras la descolonización copó en gran medida la escena cultural del momento, dejando poco lugar para otras corrientes ideológicas. “Las numerosas publicaciones tradujeron este fuerte descontento. Copaban la escena intelectual. La mayoría de las veces, exponían la identidad dividida de la sociedad egipcia y planteaban una cuestión sobre la que se volvía una y otra vez: ¿Debían creer en la revelación divina del Islam o en el espíritu científico de Occidente? La elección era simple: si Egipto quería crear un modo de vida independiente en el mundo moderno, era necesario optar por una vuelta a los principios del Corán. Taha Hussein, en su obra *El futuro de la cultura en Egipto*, indica claramente, en cambio, que la opción contraria implicaría ‘dividir la civilización occidental en sus aspectos buenos y malos, en lo que nos gusta y lo que no’”.¹¹⁸

Estas palabras de El Janabi incluyen el Islam en la ecuación; ciertamente, a la hora de redefinirse como pueblo, el factor religioso no podía ser obviado, especialmente entre ciertos sectores de la población. En este momento tan trascendental, había que elegir, como señala El Janabi, entre una sociedad construida sobre los principios de la ciencia y el progreso, a imagen y semejanza de Occidente (pero sin haber experimentado el proceso necesario para llegar a ello) o una sociedad que mirara al pasado antes de hacerlo al futuro. Esta encrucijada identitaria será, en gran medida, la que defina el panorama cultural del país durante los siglos XIX y XX.

¹¹⁷ David Renton, “Georges Henein: surrealism and socialism”, *Dissident Marxism*, Zed Books, Londres, 2004, p.84

¹¹⁸ Abdul Kader El Janabi, “Le Nil Du Surréalisme: Le Groupe Art Et. Liberté (1938-1952).” *Entre Nil Et Sable: Écrivains d’Égypte d’Expression Française (1920-1960)*. Eds. Marc Kober, Irène Fenoglio-Abd el Aal, and Daniel Lançon. Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1999. 51-62

Es en esta encrucijada histórica y cultural cuando tiene lugar la aparición del grupo Art et Liberté, liderado por un joven egipcio llamado Georges Henein y decidido a revolucionar el panorama intelectual del país.

2.3 Georges Henein y la formación del grupo Art et Liberté



www.egyptiansurrealism.com

2.3.1 Georges Henein, el primer surrealista

Revolucionario sin revolución, doblemente cristiano por su padre copto y su madre latina pero ateo, pro-judío en país musulmán, surrealista lejos de los delirios verbales, trotskista, pensador en su propia contra, *refuznik*¹¹⁹ total, lector de Adorno, filósofo de la negatividad y maestro de una joven izquierda egipcia que se volverá en su contra hasta exiliarlo, convertido, un poco en su contra, en uno de los príncipes

¹¹⁹ Término inicialmente utilizado para denominar a las personas a las que se les denegaba el visado para abandonar la URSS durante la Guerra Fría. Actualmente, el término se utiliza para cualquier tipo de manifestante o antisistema (proviene del inglés *refuse*: denegar, rechazar).

orientales de la literatura francesa, desconocido y celebrado, alegría de una sociedad secreta de lectores sin el que las cosas, de una orilla a otra del Mediterráneo, no hubieran sido lo que fueron. Y que aún está por descubrir.¹²⁰

Georges Henein nace el 20 de noviembre de 1914 en el seno de una familia copta. Su padre, Sadiq Henein Paša, era diplomático y, además, desempeñó numerosos cargos de gran importancia a lo largo de su vida: administrador del Banco Nacional, director general de Aguas en El Cairo y de la Compañía Frigorífica de Egipto, miembro del Consejo económico del Estado y presidente del consejo de administración de Cigarros Gianaclis. Igualmente, fue uno de los compañeros de Sa'ad Zaglül, el fundador del Wafd. Su madre, Marie Zanelli, italiana de tendencias antifascistas, había estado casada previamente y tenía otra hija, Nadège.

Dadas las circunstancias, no es de extrañar que Georges se desarrollara con soltura en varios idiomas (árabe, francés, inglés e italiano). Cuenta Berto Fahri¹²¹ cómo Henein aprendió árabe, no con un *šj̄* o un sabio de la época, sino con un “frailecillo greco-católico de poca monta”, Jalil Miša, lo que Fahri denomina “pedagogía folclórica”. Aprendió el italiano con un profesor de tango y el francés con una tal señorita Souery. Era, sin embargo, el francés el idioma que Henein elegía para sus actividades artísticas, como recuerda Alexandrian: “Conviene situarlo en el interior de la historia literaria francesa, o nos arriesgaríamos a tomarlo solamente como a un egipcio exiliado con un conocimiento supremo de la lengua de su país de exilio. [...] Usaba el francés también en las circunstancias más íntimas, para sus cartas de amor a su mujer Ikbal, para sus cuadernos de notas, ya que lo veía como el idioma natural de su corazón y de su espíritu.”¹²²

Entre 1923 y 1930 vivió en Madrid, donde entró en contacto con la lengua y cultura españolas, y Roma, donde estudió en el Instituto Chateaubriand. Su madre, cansada de cambiar de

¹²⁰ Berto Fahri, en el “Avant-partir” de Pierre Vilar, Marc Kober y Daniel Lançon, (eds), *OEuvres, poèmes, récits, essais, articles et pamphlets*, Paris, Denoël, 2006, p. 20

¹²¹ *Ibidem*. p. 21

¹²² Alexandrian, *Georges Henein*, p.8-9

residencia por la profesión de su marido, se instaló en París, e inscribió a Georges en el Instituto Pasteur de Neuilly, donde éste asistió a las clases de Daniel-Rops, “de las que saldrá definitivamente ateo”¹²³.

En 1933, tras volver de la Sorbona, Henein se unió al grupo cultural cairota *Les Essayistes*, con el que comenzará a publicar sus primeros textos en la publicación del grupo, *Un Effort*: relatos cortos, críticas musicales y artísticas. También colaboraba en la efímera revista *Carrefours*. Al mismo tiempo, en París, comenzará a colaborar con la revista literaria *Les Humbles*, así como más tarde lo hará en muchas otras revistas como *Les lettres nouvelles*, *La flèche*, *Cahiers du Sud*, *Des Etudes Méditerranéennes*, *The London Bulletin*, *View*, *V.V.V*, *Le Ciel Bleu*, *Plus*, *Edda*, *Les Deux Soeurs*, *Boa*, *La Bourse Égyptienne*, *Journal d’Egypte*, *Nil*, *Progrès Egyptien*, *Un effort*, *La Semaine Egyptienne*, *La Revue du Caire*, *Carrefours*, *Valeurs* o *Loisirs*.¹²⁴

A pesar de que aún faltan un tiempo para que Georges entre en contacto con el surrealismo francés y comience a investigar las posibilidades artísticas y literarias que esta corriente podía ofrecer, J. J. Luthi¹²⁵ cita 1934 como año clave para la introducción del surrealismo en Egipto. Es en este año cuando Henein comenzó a escribir algunos panfletos, como *Suite en Fin* o *Le Rappel à l’ordure*, así como a pronunciar conferencias acerca de todo tipo de temas: *Jazz-Hot*, *Lautréamont* o *De Barnabu à Cripure*.

En París conoce a André Breton, y comienza una larga y fructífera relación entre ambos. De esta amistad nacerá un profundo interés mutuo, que en Henein se traduce por una fascinación hacia el surrealismo y sus impulsores. Pronto volverá a El Cairo, entusiasmado con la idea de poner en marcha en Egipto una iniciativa similar a la francesa, por lo que a partir de este momento su actividad literaria y periodística será frenética.

El surrealismo ya no pertenece a un poeta, a un grupo, a un equipo. Ha sido una forma de protesta, y sigue inspirando a aquellos que se ocupan de cortar el

¹²³ Luthi, “Le mouvement surréaliste en Egypte”, p. 21

¹²⁴ Ídem

¹²⁵ Ibídem, p. 19

torniquete que estrangula al mundo. Ha enseñado la impertinencia a los hombres que se amilanan ante el respeto obligatorio, y donde quiera que se exprese un humor justiciero, el surrealismo no es extraño. Ha agitado la quietud del aceite, y lo ha precipitado en la inmensidad de lo visible, que es lo contrario de lo habitual. [...] El surrealismo parte de la idea de que la realidad a la que nuestro comportamiento social y moral nos limita no es más que una porción miserable de una realidad infinitamente mayor, en la que depende de nosotros ejercer nuestros derechos. Igual que los gestos y el esfuerzo del asalariado están definidos por los términos del contrato de trabajo, el individuo sufre, él también, las ataduras de un contrato general del raciocinio, de la palabra y de la sensibilidad que dirige y canaliza toda su psique: la educación nos enseña a pensar, la religión nos enseña la fe, etc. [...] La verdadera revolución no es sólo la que resulta de una ruptura de las relaciones entre la propiedad y la producción; es, del mismo modo, la que nos liberará de los servilismos mentales y psíquicos inherentes a veinte siglos de civilización cristiana.¹²⁶

El 4 de febrero de 1937 pronunciará una conferencia en la que hará un balance del movimiento surrealista francés y aportará sus opiniones acerca del arte y la literatura contemporáneos: *Bilan du mouvement surréaliste*. Las primeras palabras de esta conferencia, que tuvo una gran difusión¹²⁷, marcarán el carácter inevitablemente polémico de la experiencia surrealista egipcia:

Conocéis esas cajas grises eléctricas, que contienen transformadores de alto voltaje o cables de alto voltaje, en cuyo costado un letrero te avisa: “No abrir. Peligro de muerte”. Bien, el surrealismo es algo que una mano con innumerables dedos ha escrito como respuesta a dicho lema: “Abrir. Peligro de vida”.¹²⁸

¹²⁶ Georges Henein, “La rosée à tête de chatte”, *Jeune Afrique*, Paris, abril de 1964, en *La Nouvelle Revue Française*, Paris, 573 (2005) p. 335-336

¹²⁷ Fue emitida por el Servicio de Radiodifusión Egipcio, y repetida, aunque con algunas variantes, en el *Atelier* de Alejandría el 1 de marzo de 1937.

¹²⁸ Georges Henein, “Bilan du mouvement surréaliste”, *Revue des conférences françaises en Orient*, Octubre 1937, (6) p. 45-54. Texto original :

En esta revolucionaria conferencia, Henein puso especial énfasis en explicar las razones que diferenciaban al surrealismo de otras tendencias como el cubismo y el futurismo, haciendo hincapié en el carácter internacionalista del surrealismo, “que a pesar de tener su sede en París, era transnacional y tenía múltiples centros de actividad, como Belgrado, Bruselas, Bucarest, Praga, Londres y Tokio.”¹²⁹

Alexandrian cita una definición de surrealismo que Henein da en “Réponses à une enquête sur le surréel”, en *Troisième Convoi* n°2, enero de 1946¹³⁰:

Por surrealismo entiendo:

El amor único,

Ciertos besos inútiles bajo la lluvia,

La no vulgaridad poética,

La falta de discernimiento, esa forma necesaria de lucidez

Sonia Araquistain, que hablaba de asegurar la relación entre las especies animal y humana, y que, una tarde, en Londres, se arrojó al vacío, sin explicaciones,

Todo lo que no vemos más que en la hierba, en el vaho de los cristales y a través de las lágrimas de los desconocidos.¹³¹

Vous connaissez tous ces kiosques grisâtres et chauves qui abritent tantôt de puissants transformateurs, tantôt des câbles à haute tension, et sur les parois desquels une brève inscription vous avertit qu'il y a, « Défense d'ouvrir : danger de mort ». Eh bien! Le surréalisme est quelque chose sur quoi une main aux innombrables doigts a écrit en réponse à la formule précédente : « Prière d'ouvrir : Danger de vie ».

¹²⁹ Don LaCoss, “Egyptian surrealism and ‘Degenerate Art’ in 1939”, p.6. El artículo contiene un interesante análisis de este *Bilan du mouvement surréaliste*.

¹³⁰ Alexandrian, *Georges Henein*, p.37.

¹³¹ Texto original :

Je tiens pour surréels :

L'amour unique

Certains baisers inutiles sous la pluie,

La non-vulgarité poétique,

Le manque de discernement, cette forme

En 1938 Henein escribe una de sus primeras obras poéticas, *Déraissons d'être*, que ya deja ver el cambio que experimenta la poesía con este movimiento. Como afirma J. J. Luthi, “Los poemas aquí reunidos se parecen mucho a los de Breton y Prévert. Pero, ¿son siquiera poemas? Más exactamente, nos encontramos ante un diluvio de imágenes bizarras que se chocan, estallan y desaparecen como fuegos artificiales. Las metáforas así concebidas no tienen relación alguna con los temas. Una imagen proyecta otra imagen, de la cual emerge una tercera y así...”¹³². Ilustra sus palabras con el siguiente ejemplo, extraído del poemario y titulado *Non-intervention*:

Las cancillerías rebosan de magníficos cadáveres surgidos de los más violentos
desgarros de España y cómo se parecen todos entre sí, estos muertos novicios y cómo
su muerte ya contiene todo aquello en lo que merece convertirse.¹³³

Desde sus primeras intervenciones, tanto públicas como literarias (conferencias y artículos), su discurso estará marcado por un fuerte inconformismo. “El *enfant terrible* del grupo *Les Essayistes*, que ya había afirmado su odio hacia el Estado burgués en *Suite en fin*, continuó con su crítica ácida e irónica a los valores burgueses como la familia, la patria, el dinero, la

Devenue nécessaire de la lucidité,
Sonia Araquistain, qui parlait d'assurer en fin
La liaison entre les espèces animale et humaine,
Et qui, un soir, à Londres, se jeta dans le vide,
Sans explications,
Tour ce que l'on ne voit que dans l'herbe, sur
La buée des vitres et à travers les larmes des
Inconnues.

¹³² Luthi, “La littérature d'expression française en Egypte”, p. 137

¹³³ Texto original :

Les chancelleries regorgent de cadavres superbes jaillis des plus violentes déchirures de l'Espagne et comme ils se ressemblent tous, ces morts novices et comme leur mort contient déjà tout ce qui mérite de devenir.

religión, cosa que provoca serias agitaciones y reacciones indignadas por parte de ciertos lectores bien-pensantes¹³⁴.

El 24 de marzo de 1938 tuvo lugar un suceso que resultará ser de vital importancia para el futuro movimiento surrealista. Era éste el día en el que el poeta futurista Filippo Tommaso Marinetti ofrecía una conferencia titulada “La Poesía Motorizada” en la sede del club *Les Essayistes*. A mitad del acto, Henein se puso en pie y comenzó a criticar “la colisión de la poesía y del imperialismo italiano en las obras literarias del fascismo”¹³⁵. En una furiosa protesta en contra de lo que él consideraba un acto intolerable, “Henein criticó airadamente que el evento era una celebración infame del imperialismo fascista, ya que Marinetti había apoyado públicamente la *agresión*”¹³⁶ de Mussolini. Los surrealistas creían que los norteafricanos deberían ser más duros con la brutal guerra colonial que la Italia fascista libraba con el movimiento de resistencia libio, así como con la invasión y ocupación italiana de Etiopía en 1935¹³⁷. Según El Janabi¹³⁸, esta acción causó tal polémica entre los propios miembros del grupo que dio lugar a una escisión liderada por Henein, que tenía la idea de establecer su propio grupo.

El 22 de diciembre de ese mismo año aparecerá un manifiesto, según algunos, como El Janabi, escrito por Henein y firmado por cuarenta figuras del panorama cultural egipcio del momento, titulado *Viva el arte degenerado*, en el que se oponían abiertamente al régimen nazi de Hitler y a su desprecio hacia el arte contemporáneo¹³⁹. Este manifiesto será el punto de partida de la constitución del grupo Art et Liberté.

¹³⁴ Boidard Boisson, “Georges Henein ou le courage d’être surréaliste en Égypte”, p. 21

¹³⁵ Luthi, “Le mouvement surréaliste en Egypte”, p. 19

¹³⁶ Marinetti era considerado el poeta oficial del régimen fascista de Mussolini, y como tal apoyaba públicamente todas las iniciativas de éste, incluida la invasión de Etiopía en 1935 y la brutal represión de la resistencia libia, reticente a la presencia colonial italiana.

¹³⁷ LaCoss, “Egyptian Surrealism”, p.7

¹³⁸ El Janabi, *The Nile of Surrealism*

¹³⁹ Ver anexos 6.3.4 y 6.3.5 para texto completo y su traducción.

Poco después, Henein, en “L’Art dans la Mêlée”, comentará algunas reacciones a este texto y sus propias opiniones:

Un manifiesto, que he tenido el honor de firmar, fechado el 22 de diciembre pasado, trataba a los pontífices de la Alemania de Hitler como ‘brutos con galones’. El uso de estos términos nos fue reprochado por diversas personas sensibles. Lo cierto es que un galón, por sí mismo, vale para cualificar y dignificar a un mamífero uniformado. Al contrario que muchos escrutadores atentos, yo no creo que convenga entregarse a un análisis prolongado de las razones psicológicas a las que obedecen los dirigentes artísticos del III Reich. No puedo evitar considerar a estas personas como una banda de apaches que se toman por metafísicos. Ahora bien, ni los apaches ni los metafísicos me interesan mucho. Lo que me interesa es saber bajo qué yugo y en nombre de qué solemnes imbecilidades pretenden doblegar el arte y el pensamiento.¹⁴⁰

A lo largo del siguiente lustro, la actividad de Georges Henein se centrará en las diversas publicaciones en las que participa el grupo Art et Liberté, así como en la organización de cinco exposiciones artísticas que recogerán las creaciones más vanguardistas tanto de jóvenes egipcios como de artistas extranjeros ya consagrados. Como se verá más adelante, estos años serán los de mayor intensidad del movimiento surrealista egipcio, y las publicaciones de Georges Henein son, sin duda, buena prueba de ello.

¹⁴⁰ Georges Henein, “L’Art dans la Mêlée”, *Revue des conférences françaises en Orient*, Mayo 1939, p. 268. Texto original :

Un manifeste, que j’ai eu l’honneur de signer, daté du 22 décembre dernier, traitait les pontifes de l’Allemagne hitlérienne de « brutes galonnées ». L’emploi de ces termes nous fut reproché par diverses personnes sensibles. Tant il est vrai que le galon, à lui seul, suffit à qualifier et à dignifier un mammifère en uniforme. Contrairement à beaucoup de scrutateurs attentifs, je ne crois pas qu’il y a lieu de se livrer à une analyse prolongée des mobiles psychologiques auxquels obéissent les dirigeants artistiques du III^e Reich. Je ne peux m’empêcher de considérer ces gens-là comme une bande d’apaches qui se prennent pour des métaphysiciens. Or, ni les apaches, ni les métaphysiciens ne m’intéressent grandement. Ce qui m’intéresse c’est de savoir sous quel joug et au nom de quelles solennelles imbécillités, ils entendent plier l’art et la pensée.

Durante estos años, Henein entablará amistad con numerosos artistas pertenecientes al movimiento surrealista, como Benjamin Péret o Victor Serge. Con algunos de ellos, como André Breton, Nicolas Calas o Henri Calet, mantendrá una intensa correspondencia que sirve, a día de hoy, como testigo de primera fila para estudiar tanto las actividades culturales como la situación política y social de Egipto durante esos años.¹⁴¹ Autores como Aimé Azar profesaban una sincera admiración hacia él:

Revolucionario, Georges Henein lo es. Revolucionario y partisano de la gratuidad y de la dignidad del pensamiento poético. Releamos las exiguas *plaquettes* que nos ha dejado. Es la palabra, la palabra lo que importa. La palabra-objeto. La palabra-acción. La palabra-imagen. Los golpes de maza, una descarga mordaz. El sonido se eleva sin retoque. Expresiones alusivas. Los puntos de suspensión: inmenso lamento, palabra sin fin, mundo bañando en lo Informe. Detrás de la palabra, el punto atraviesa un grito. Un lenguaje precioso, pero que tiene por nervio principal la más elevada exigencia, la más pura exaltación. Un ritmo lírico se desprende de todas las articulaciones del mundo onírico de Georges, imperiosamente transcrito por un diálogo de hombre a hombre.¹⁴²

Si hemos de resumir la obra literaria del autor en una sola palabra, no hay duda de que esa palabra ha de ser libertad. La libertad de la poesía, la libertad de la mente, la libertad política, la liberación de lo irracional. Esta liberación total trae consigo inevitablemente otros factores que se convertirán, en mayor o menor medida, en protagonistas de la obra de Henein. El erotismo, el deseo, la pasión desenfrenada, la “irrupción de las pulsiones

¹⁴¹ Para la correspondencia entre Georges Henein y Henri Calet, ver las “Lettres Georges Henein – Henri Calet 1935-1956”, en el nº 2-3 de la revista *Grandes Largeurs* (otoño-invierno de 1981). El nº 71-72 de *Le Pont de l'Épée*, denominado *Georges Henein: Hommage et études*, recoge algunas de las cartas que intercambié Georges Henein con Nicolas Calas y André Breton

¹⁴² Aimé Azar, “Georges Henein: portrait”, *La Nouvelle Revue du Caire*, vol.1, 1975, p. 65

amorosas, de la recurrencia al tema del amor y, finalmente, de la omnipresencia de la figura femenina¹⁴³, se convertirán en uno de los ejes sobre los que gira su producción literaria.

El estilo de Georges Henein, pese a ser en esencia surrealista, difiere en algunos aspectos de éste, principalmente en las técnicas preferidas. El cadáver exquisito o la escritura automática no servían a sus propósitos, y por tanto apenas las utilizaba, prefiriendo por norma general el empleo de las metáforas más poderosas¹⁴⁴. Como afirma Martin Antle, “como parte de la segunda generación de surrealistas, Henein no consideraba ya necesario experimentar con las posibilidades de la escritura automática. Sin embargo, sitúa el humor surrealista, el erotismo y la alquimia en el corazón de su poesía”¹⁴⁵.

En esta época es también cuando Georges Henein emprende un proyecto editorial que tendrá como resultado la fundación de la casa editorial Masses. A pesar de que no publicaron muchas obras, es innegable que su labor fue importante para la distribución de los trabajos surrealistas del grupo Art et Liberté. A finales de la II Guerra Mundial, la editorial Masses publicará tres panfletos de Henein (*Por una conciencia sacrílega, ¿Quién es Monsieur Aragon?* y *Prestigio del terror*), una novela de Albert Cossery (*La casa de la muerte segura*), y una recopilación de literatura romántica alemana de Iqbāl Al-‘Alāyī (*Vertu de l’Allemagne*).

La conciencia política de Henein siempre ha estado latente en toda su obra literaria, como podemos comprobar en *Para una conciencia sacrílega*, diatriba contra la corrupción y el abuso de poder, o en *Prestigio del terror*, texto que condena la tragedia de Hiroshima. Sin embargo, su primera y última incursión en política la emprenderá en 1943, cuando decide apoyar a un candidato trotskista, Fathī al-Ramlī, al Parlamento. El fracaso de esta iniciativa, detallada más adelante, alejará definitivamente a Henein del panorama político.

¹⁴³ Ma Cristina Boidard Boisson, “La poésie de Georges Henein”, en *Entre Nil Et Sable: Écrivains d’Égypte d’Expression Française (1920-1960)*. Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1999, p. 146

¹⁴⁴ Ver ejemplos de la obra poética de Georges Henein en el anexo 6.3.1

¹⁴⁵ Antle, “Surrealism and the Orient”, p. 8

En 1948, Georges Henein rompe con el movimiento surrealista, y de ahí en adelante se dedicará única y exclusivamente a su producción individual, al margen de adhesiones a otros grupos. Un año más tarde, el 16 de agosto de 1949, Henein le escribe una carta a Nicolas Calas en la que, en pocas palabras, resume el final de su relación con André Breton: “por primera vez desde 1936 voy a París sin ver u oír de Breton”¹⁴⁶.

En 1961, las condiciones políticas de Egipto, una vez que el régimen de Nasser se vuelve claramente opresivo para la vida intelectual egipcia, comienzan a dificultar la estancia de Henein en el país, de modo que éste comienza a preparar su exilio, que tendrá lugar el año siguiente. En primer lugar se dirige a Atenas, y de ahí a Roma, Casablanca, Gibraltar y finalmente París, donde se une al equipo editorial de *Jeune Afrique*. En este nuevo período, la mayor parte de su producción será periodística, quedando la literatura en un segundo plano. En 1967, cambia la redacción de esta revista por la de *L'Express*, “donde publica un número impresionante de artículos, reseñas, crónicas e informes que van de la simple reescritura de noticias al análisis de fondo, en los que pronto se fijó el entorno periodístico y crítico francés, a pesar de la descripción, por así decirlo, metódica de su autor.”¹⁴⁷

Georges Henein muere en París la noche del 17 al 18 de julio de 1973 por un cáncer de garganta. Varios homenajes y recopilatorios se publicarán después de su muerte, sin embargo, en su patria no sucedió lo mismo. Como recuerda Boidard, “la única nota positiva fue un *Mea culpa a Georges Henein* publicado en *Al-Musawwar* por el pintor Fu`ad Kāmil:

Si hacemos un balance de las oportunidades perdidas, un repaso de la situación; si tuviéramos que medir nuestras auténticas riquezas en su justa medida, no sería tal o cual escritor consagrado el que nosotros citaríamos, sino aquél huidor y clandestino, sacrificado, que ha perturbado más que nadie nuestras calmas: Georges Henein.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Garīb, *Al-Suryāliyya fī Miṣr*, p. 35

¹⁴⁷ Pierre Vilar, “(Re)Découvrir Georges Henein (1914-1973)”, *La Nouvelle Revue Française*, p. 312

¹⁴⁸ Boidard Boisson, “Georges Henein ou le courage d’être surréaliste en Égypte”, p. 35

2.3.2 La creación del grupo Art et Liberté



Reproducido en El Janabi, « Art et Liberté: points de repères »

Los comienzos de este grupo, oficialmente constituido el 19 de enero de 1939, pueden fecharse con la aparición del manifiesto *Viva el arte degenerado* el 22 de diciembre de 1938:

¡Intelectuales, escritores, artistas! ¡Hombres del arte! Pongámonos en pie y aceptemos el reto. Es necesario que reunamos en un movimiento este arte degenerado, que depositemos en él las esperanzas de futuro y que trabajemos en su lucha contra la nueva Edad Media que intenta resucitar de nuevo en el corazón de Europa.¹⁴⁹

La elección del nombre en sí ya supone todo un desafío al espíritu académico que reinaba en Egipto en la época; este grupo apuesta por un arte diferente, un arte libre de prejuicios y

¹⁴⁹ Ver anexos 6.3.4 y 6.3.5 para el texto completo y su traducción.

ataduras, un arte que trata de distanciarse del impresionismo y el postimpresionismo que defendía la generación anterior. Sin embargo, como señala LaCoss, “la inclusión de profesionales de la ley [entre las firmas del manifiesto] puede parecer curiosa en un principio. Patrick M. Kane sugiere que, debido al duro acoso y persecución al que estaban sometidos los intelectuales disidentes en Egipto durante los años 20 y 30, los surrealistas podrían haber sentido la necesidad de incluir a abogados para prevenir cualquier acción policial en su contra.”¹⁵⁰

Lo cierto es que, en general, la recepción del manifiesto fue bastante fría: “Como habíamos previsto, nuestro manifiesto de diciembre de 1938 *Viva el arte degenerado* ha sido cuidadosamente excluido de la mayoría de los periódicos”¹⁵¹. El primer número de la revista *Art et Liberté* recogía en un artículo las principales publicaciones que se habían hecho eco del manifiesto, poniendo de relieve la repercusión del texto, como las francófonas *La Bourse Égyptienne*, *Journal d’Egypte* y *La Revue de France*, el semanario reformista *Al-Maṣāʾil al-ʿAdabiyya* o el diario griego *Kiryx*¹⁵². Por el contrario, “otros periódicos ignoraron el manifiesto por completo, o lo mencionaron en el contexto de las críticas a los firmantes por su interferencia en los asuntos culturales de otros países, su apego acrítico al arte moderno europeo y su uso abusivo de una retórica polemista y confrontacional.”¹⁵³

Ellos mismos establecieron el carácter del grupo al publicar algunas “cláusulas” en la revista *Al-Taṭāwwur*¹⁵⁴:

¹⁵⁰ LaCoss, “Egyptian Surrealism”, nota 25, p.97

¹⁵¹ En el primer número de *Art et Liberté*, citado en LaCoss, “Egyptian Surrealism”, p.98

¹⁵² LaCoss, “Egyptian Surrealism”, p.19

¹⁵³ Ídem

¹⁵⁴ Al-Taṭāwwur. Maṣāʾil al-ʿAdabiyya wa-l-ḥurriyya, Al-Taṭāwwur, Maṭbūʿāt al-Kitāba al-Ujrā, p. 36

جماعة الفن والحرية القانون الاساسى

المادة الاولى :

تكونت فى يوم ٩ يناير سنة ١٩٣٩ جماعة باسم «الفن والحرية» للأغراض الآتية :

ا - الدفاع عن حرية الفن والثقافة

ب - نشر المؤلفات الحديثة، وإلقاء محاضرات وكتابة خلاصات عن كبار المفكرين فى العصر الحديث.

ج - إيقاف الشباب المصرى على الحركات الأدبية والفنية والاجتماعية فى العالم.

المادة الثانية :

تمثل الجماعة لجنة دائمة تنتخب وفقا للقانون الداخلى.

الجماعة بشارع المدابغ رقم ٢٨ القاهرة.

Primera cláusula:

Se crea el 9 de enero de 1939 el grupo llamado Art et Liberté con los siguientes objetivos:

- Impulsar la libertad en el arte y la cultura.
- Publicar a los autores contemporáneos y celebrar conferencias y lecturas de los grandes pensadores del panorama contemporáneo.
- Informar a la juventud egipcia de los movimientos literarios, artísticos y sociales del mundo.

Segunda cláusula:

El grupo constituye una comisión permanente elegida según las normas internas.

El grupo se encuentra en la calle al-Mudābig número 28 de El Cairo.

Según El Janabi, el nombre del grupo es una referencia clara al manifiesto firmado por Breton y Trotsky el 25 de julio de 1938 bajo el título *Por un arte revolucionario e independiente*.¹⁵⁵ Este manifiesto animaba a los artistas revolucionarios de todo el mundo a unirse en una federación internacional denominada FIARI. Afirma también El Janabi que el grupo nunca se autodenominó “surrealista”, sino que pretendía animar el panorama cultural egipcio, así como mantener un contacto estable con el arte del resto del mundo.

¹⁵⁵ El Janabi, *The Nile of Surrealism*.

Don LaCoss también insiste en el hecho de que Arte y Libertad no era un grupo surrealista, sino más bien “una amplia alianza de artistas, escritores y activistas radicales de izquierdas que se habían reunido en torno al eje de los surrealistas egipcios como apoyo para la plataforma FIARI. Los surrealistas egipcios comprendían que el surrealismo difícilmente encontraría un lugar en el país, pero creían que la apuesta surrealista por la libertad de expresión creativa y las libertades individuales y políticas encontraría mayor aceptación.”¹⁵⁶

Poco después de comenzar su andadura, Art et Liberté se había convertido en un grupo muy activo dentro de FIARI (de hecho, y como recuerda El Janabi, continuó sus actividades bastante después de la disolución de FIARI, que tuvo lugar meses después de su fundación).¹⁵⁷ Sin embargo, el carácter del grupo, aunque estaba marcado por una ideología trotskista clara, era más bien cultural que político, como afirma Louis Awad:

Yo diría, sin embargo, que Georges Henein, Ramsīs Yūnān, Anwār Kāmil, Kāmil Al-Tilmisānī, Lotfallah Suliman y Fuʿad Kāmil eran intelectuales más cercanos a la cultura que a la política. El grupo contaba con numerosos artistas. Leían a André Breton y a Aragon, y eran principalmente de cultura francesa. [...] Yo estaba acostumbrado, en Europa, a las discusiones cotidianas sobre la renovación cultural. A mi vuelta a Egipto, lo echaba de menos. Encontré en este grupo algo de esa atmósfera. [...] Había, sin embargo, una diferencia esencial entre nosotros: a ellos les preocupaba el inconsciente, a mí el compromiso.¹⁵⁸

J. J. Luthi¹⁵⁹ cuenta cómo la Segunda Guerra Mundial supuso un empuje para las actividades del grupo, ya que numerosos artistas como los pintores Eric de Nemès y David de Bethel o los escritores John Fleming, William Wells o John Weller se refugiaron en El Cairo durante los años que duró la contienda. Estos artistas formaban parte de otro grupo de carácter

¹⁵⁶ LaCoss, “Egyptian Surrealism”, p. 11

¹⁵⁷ Ídem

¹⁵⁸ Aclimandos, “Louis ‘Awad”.

¹⁵⁹ Luthi, “Le mouvement surréaliste en Egypte”, p. 20

cultural fundado por G. Bullet, *La Salamandra*. Ambos grupos se reunían a menudo para debatir sobre diversos temas en librerías, talleres o domicilios particulares.

Más adelante se profundizará en la producción literaria y artística del grupo, pero es necesario primero conocer en profundidad a los miembros que integraban la organización, tanto a los que formaron parte de ella de principio a fin como a los colaboradores esporádicos de mayor relevancia para el grupo.

2.3.2.1 Ramsīs Yūnān



www.egyptiansurrealism.com

Ramsīs Yūnān nace el 10 de agosto de 1913 en Minia, en el seno de una familia protestante de clase baja, y a los 13 años se traslada a El Cairo para estudiar. Será allí donde conozca al profesor de pintura Yūsuf al-'Afifi, que le guiará en los comienzos de su carrera artística. Unos años más tarde, en 1929, entrará en la Escuela de Bellas Artes para proseguir sus

estudios allí. Según cuenta Alain Rousillon¹⁶⁰, el espíritu libre de Yūnān ya se manifiesta a una temprana edad, pues se negó a presentarse a los exámenes de licenciatura para dejar claro su desacuerdo con el concepto del arte que sostenían sus maestros. Más tarde, y al mismo tiempo que desarrollaba otras actividades paralelas, Yūnān trabajará como profesor de pintura en varias escuelas de secundaria del país, en ciudades como Tanta o Port Said.

A partir de 1933 Yūnān comenzará a participar en las exposiciones artísticas del Salón de El Cairo. En 1935 entablará su relación con el grupo “Propaganda Artística” (*Al-Di’aya al-fanniya*), liderado por Habīb Ŷūrŷī. A través de este grupo comenzó Yūnān a establecer sus primeros contactos con la crítica artística. Desde un principio, los impulsores de la obra de Yūnān serán el surrealismo, en el terreno artístico, y el trotskismo, en el terreno político.

Su talento como escritor se revelará con la publicación en 1938 del libro *El objetivo del artista contemporáneo* (*Gāyāt al-rassām al-mu’āṣir*), que analizaba las novedades del panorama artístico mundial y aportaba visiones muy novedosas para el público egipcio. Este libro, prologado por el mismo Habīb Ŷūrŷī, despertó, en efecto, una gran polémica, puesto que los lectores a los que estaba destinado no estaban acostumbrados a un lenguaje tan explícito ni a unas críticas tan ácidas a las ideas ampliamente establecidas en la sociedad egipcia.

La disolución de la autoridad religiosa viene acompañada de una efervescencia considerable en nuestra apreciación de los valores espirituales, en un momento en el que los descubrimientos científicos [...] producen una larga cadena de fenómenos: la generalización de las máquinas, las luchas de clases, el desempleo de los obreros, los capitanes de industria, los dictadores, las camisas de colores, los gases tóxicos, la Sociedad de Naciones, los proyectos plurianuales, las mujeres liberadas, el baile, los clubs de *striptease*, los efectos de los planetas sobre la sexualidad.[...] No dudo que el arte, gracias a los medios mágicos con los que cuenta para crear símbolos y encontrar soluciones imaginarias (no por ello menos convincentes) puede ayudarnos a

¹⁶⁰ Alan Rousillon, “Parcours de Ramsès Younane: une francophonie en langue arabe” en *Entre Nil et sable*, p. 270

organizar nuestros sentimientos confusos y a definir nuestra posición respecto a los problemas de la vida, así como abrir el camino a los nuevos criterios de evaluación del valor espiritual de las cosas.¹⁶¹

Los temas principales que trata Ramsīs Yūnān en su producción escrita suelen girar en torno a la problemática social de su país, otorgando una especial importancia al rol de la mujer en una sociedad repleta de tabúes. Así, la prostitución, la enseñanza y la sanidad pública, la pobreza o la represión política son algunos de los temas sobre los que versarán los escritos que Yūnān publicará en las diversas revistas en las que participa.

Tal y como defiende Alain Rousillon¹⁶², Yūnān es, de los artistas e intelectuales de su generación, el que mejor y “más dramáticamente” resume las preocupaciones de su época. Ha de hacer frente al “problema de las raíces culturales, el problema de la contemporaneidad artística, el problema de la relación entre el individuo y la sociedad y entre la sociedad y el intelectual, el problema de nuestra posición respecto a la cultura antigua, el problema de la cultura en Oriente y la cultura en Occidente, el problema de nuestra posición respecto a la cultura de derecha y la cultura de izquierda”¹⁶³.

¹⁶¹ Ramsīs Yūnān, *Los objetivos del artista contemporáneo*, El Cairo, 1948, p. 49, citado en Alain Rousillon, “Parcours de Ramsès Younane...”, *Entre Nil et sable*, p. 271. Texto original:

La dissolution de l'autorité religieuse s'est accompagnée d'une effervescence considérable dans notre appréciation des valeurs spirituelles, au moment où les découvertes scientifiques –directement ou du fait de leur détournement- produisaient une longue chaîne de phénomènes ; la généralisation des machines, les luttes de classes, le chômage des ouvriers, les capitaines d'industrie, les dictatures, les chemises de couleur, les gaz toxiques, la Société des Nations, les projets pluriannuels, les femmes libérées, la danse, les clubs de strip-tease, les effets des planètes sur la sexualité. [...] Je ne doute pas que l'art, grâce aux moyens magiques dont il dispose pour créer des symboles et trouver des solutions imaginaires –mais non moins convaincantes- peut nous aider à organiser nos sentiments troublés et à définir notre position par rapport aux problèmes de la vie et ouvrir la voie à l'émergence de nouveaux critères d'évaluation de la valeur spirituelle des choses.

¹⁶² Alan Rousillon, “Parcours de Ramsès Younane: une francophonie en langue arabe” en *Entre Nil et sable*, p. 270

¹⁶³ Idem

A lo largo de la vida del grupo Art et Liberté, Ramsīs Yūnān se perfilará como la indudable mano derecha de Henein y parte imprescindible del movimiento, ideólogo en gran parte, reflejándose su importancia en datos como su cargo de editor de la revista *Al-Maʿyalla al-Ŷadīda*. De hecho, autores como Andrea Flores Khalil le otorgan la misma importancia, si no más, que a Georges Henein dentro del movimiento, situándolo como epicentro del grupo en todo lo relativo al mundo del arte: “Ramsīs Yūnān usa el lenguaje de la vanguardia francesa para crear nuevos caminos artísticos en un Egipto cultural y políticamente opuesto a Occidente. Yūnān trata de avanzar para diversificar, en lugar de homogeneizar, la cultura nacional. Su política cultural ‘internacionalizante’ no estaba en conflicto con su nacionalismo, claramente articulado, ni con su oposición al control extranjero de Egipto”.¹⁶⁴

Flores Khalil sitúa la figura de Yūnān en una posición única en el desarrollo de las artes contemporáneas egipcias, y aún va más allá, afirmando que Yūnān era un “pre-post-estructuralista”, un visionario enormemente crítico con las vanguardias europeas. Como ejemplo cita el diálogo mantenido entre Yūnān y Georges Henein en 1948 en las páginas de *La Part du Sable* bajo el título *Notes sur un ascèse hystérique*. En este diálogo, Henein califica al automatismo de “burguesía del azar”, y, según la autora, se “anticipan debates estéticos que tendrán lugar en Europa durante las siguientes dos décadas”.

Fue, en gran parte, Yūnān el que motivó la ruptura con el movimiento surrealista francés cuando se negó a firmar el manifiesto de Breton *A la Niche les glapisseurs de Dieu!*, argumentando que la crítica a la religión ya la hizo Péret en su día, y señalando que repetir las mismas afirmaciones no sería más que un estancamiento en el ideario del grupo. Este debate llevó a uno mayor, en el que se discutía si el grupo estaba realizando los avances necesarios para no quedar anquilosado, y de este modo el grupo egipcio decidió desvincularse del movimiento surrealista de manera oficial.

¹⁶⁴ Andrea Flores Khalil, *The Arab Avant-Garde: Experiments in North African Art and Literature*, London, Praeger, 2003

Narjess D'Outreligne define en unas palabras la trayectoria polifacética de Ramsīs Yūnān, que, a pesar de ser conocido únicamente como artista plástico¹⁶⁵, desarrolló otras facetas como la de escritor o traductor: "Yūnān fue el traductor en árabe de Camus, de Kafka y de Rimbaud; sus diseños y sus cuadros fueron expuestos en 1948 en la galería del Dragón en París, siempre junto a las obras de Georges Henein. Participó en la aventura surrealista traduciéndola con sus propias figuraciones subversivas y espontáneas, tanto artísticas como literarias."¹⁶⁶

El signo político de Ramsīs Yūnān se correspondía, obviamente, con el carácter trotskista del grupo surrealista, y de hecho fue él quien tradujo al árabe el himno de *La Internacional*, que coreaban en las manifestaciones. La labor de traducción que llevó a cabo a lo largo de su vida respondía a su convicción de que la cultura debía ser universal; así, las traducciones de *Calígula* de Camus o *Una estación en el infierno* de Rimbaud contribuyeron a la difusión de la literatura europea contemporánea en Egipto.

A mediados de 1946, en plena ola de detenciones a grupos de izquierda, Yūnān es detenido, aunque es rápidamente puesto en libertad. Sin embargo, este hecho le empujará al exilio en París, donde, a lo largo de nueve años, trabajará como editor de la versión árabe de *La Part du Sable*. Sus polémicas opiniones acerca del arte contemporáneo fueron el tema de muchos de sus escritos, como el texto titulado "El movimiento surrealista"¹⁶⁷, en el que define y sitúa los postulados del surrealismo, enlazándolos con las doctrinas de Marx y Freud.

Yūnān permanece en París hasta la crisis de Suez, momento en el que debe volver a Egipto, pues su postura claramente pro-egipcia en este conflicto le valió el despido de la emisora radiofónica para la que trabajaba en Francia. Su vuelta a El Cairo en 1956 no fue fácil; debido a su pasado de activista político, el gobierno francés lo expulsó del país sin proponerle para ningún puesto en su país de origen (al contrario que otros compañeros, expulsados al mismo tiempo, que sí obtuvieron trabajos inmediatamente).

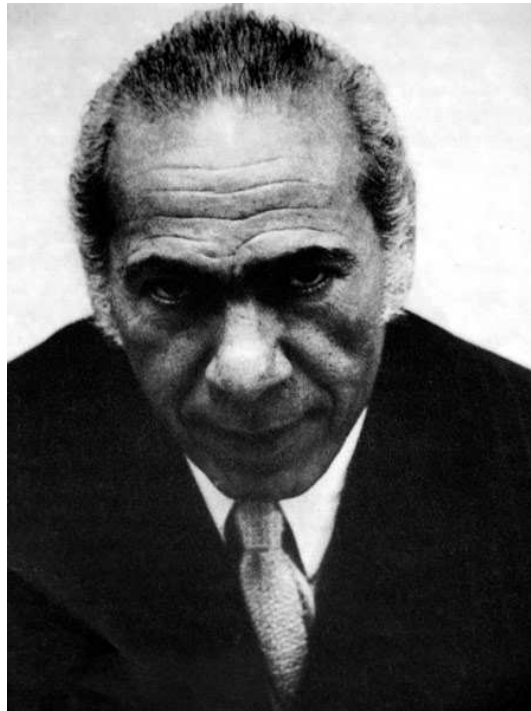
¹⁶⁵ Ver ejemplos de la obra plástica de Younan en anexo 6.4

¹⁶⁶ D'Outreligne, "Le surréalisme en Orient", p. 248

¹⁶⁷ Ver anexos 6.3.2 y 6.3.3 para el texto completo

Ramsīs Yūnān muere el 24 de diciembre de 1966.

2.3.2.2 Kāmil al-Tilmisānī



www.egyptiansurrealism.com

Nacido en 1910, fue un artista polifacético, que se dio a conocer como pintor, aunque también destacó notablemente como crítico de arte y, más tarde, como cineasta. Como afirma J. J. Luthi¹⁶⁸, Al-Tilmisānī “nació” a la pintura en los duros años de la II Guerra Mundial, y esa “efervescencia” y rebeldía las conservaría durante el resto de su vida. “Las convulsiones, la desesperación, el paroxismo en una palabra, marcan para él estos tiempos excepcionales. Su estridente paleta atropella a menudo la emoción que pretendía transmitir. Más tarde, aunque conservando el carácter violento de su obra, tiende a plegarse a las reglas de la pintura al óleo”.

¹⁶⁸ Luthi, “Le mouvement surréaliste en Egypte”, p.27

El 1 de enero de 1937 escribe, a raíz de la exposición de arte que el grupo *Les Essayistes* albergará del 8 al 14 de enero, denominada globalmente *Ressurections, Oraisons, Couleurs Brunes*, un “Manifiesto de los Neo-Orientalistas” en el que defiende el espíritu independiente del arte local, y su intención de dejar traslucir en su obra este espíritu oriental. Este manifiesto, previo al manifiesto surrealista del grupo egipcio, es ya una clara muestra de que había un grupo de jóvenes con unos ideales diferentes que estaban dispuestos a hacerse oír:

Si perciben en mi obra una expresión grave y misteriosa, diría incluso insólita, al margen de toda belleza clásica, expresión que proviene de ese lado maldito que existe en mí y que no es más que el reflejo de nuestros sentimientos reprimidos de orientales, ahí me habrán descubierto.¹⁶⁹

Algunas de sus obras más reconocidas son, por ejemplo, las ilustraciones de la obra *Los hombres olvidados de Dios* (1941), de Albert Cossery, o *Déraisons d'être* (1938), de Georges Henein¹⁷⁰. También era el ilustrador de la revista *Al-Taṭawwur*, mientras que en la revista *Don Quichotte* escribía artículos de crítica literaria y artística.

Realiza una exposición en solitario del 24 de febrero al 6 de marzo de 1941. Henein escribirá un texto de presentación de esta exposición, que se publicará en *Art et Liberté*, en el que defiende la necesidad de un arte como el de Al-Tilmisānī un arte valiente que desafíe a las convenciones.¹⁷¹

Las opiniones de Al-Tilmisānī acerca del arte contemporáneo, tanto el egipcio como el del resto del mundo, quedaron plasmadas en los numerosos artículos de crítica literaria que escribió en las distintas revistas que publicaba el grupo. En uno de sus artículos más representativos, titulado “Hacia un arte libre” (*Naḥwa fann ḥurr*)¹⁷², que se publicó en la

¹⁶⁹ Ver anexos 6.3.8 y 6.3.9 para texto completo y su traducción.

¹⁷⁰ Ver anexo 6.4 para ejemplos de la obra pictórica de Al-Tilmisānī.

¹⁷¹ Georges Henein, “El Telmisany”, *Art et Liberté*, 1941, en *Georges Henein: Oeuvres*, p. 428

¹⁷² Al-Taṭawwur. Maḡalla ḡamā'a al-fann wa-l-ḥurriyya, Maṭbū'āt al-Kitāba al-Ujrā, p.33

revista *Al-Taṭawwur*, critica duramente la falta de libertad en el arte y en la sociedad contemporánea. Reclama un arte que “expresé nuestros deseos, nuestro derecho a los sueños, y nuestra imaginación liberada de los límites del espacio y el tiempo”¹⁷³.

Fue el maestro de Inṣ̣ī Aflatūn, una de las artistas más sobresalientes del panorama egipcio, que participó junto a Al-Tilmisānī en las exposiciones surrealistas de 1942 y 1943.

A mitad de los años 40 dejó el grupo para dedicarse a la dirección de cine de corte realista. Muere en 1962, dejando un importante legado artístico y cinematográfico. Su sobrino, Tāriq Al-Tilmisānī, es hoy día un cineasta reputado en su país.

2.3.2.3 Fu’ād Kāmīl



www.egyptiansurrealism.com

Nace en 1919. Pintor de reconocida fama en Egipto, algunas de sus primeras obras fueron las ilustraciones de los dos números de *Art et Liberté*. A pesar de que su carrera artística es conocida únicamente por su vertiente pictórica¹⁷⁴, también era poeta, como podemos comprobar por los tres poemas que firma en el segundo número de dicha publicación.

La obra que Kāmīl expuso en la II Exposición del Arte Independiente, del 10 al 25 de marzo de 1941, mereció las alabanzas de Henein:

¹⁷³ Citado por Beránek, “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p.209

¹⁷⁴ Ver ejemplos de su obra pictórica en anexo 6.4

Lo interesante de la experiencia de Fu'ād Kāmil es que consigue, por las vías del oficio, lo que, en otros pintores, es el efecto de una especie de avalancha de sangre. Ciertos pintores se lanzan sobre el lienzo como el águila sobre su presa. Fu'ād Kāmil, por su parte, lo destapa. Trabaja sin prisa. Él taladra la realidad y la obliga a descubrir la infinita minuciosidad de un proyecto comprometido tan pronto como afirmado. Los cuadros más recientes de Fu'ād Kāmil [...] nos advierten de que algo arde en alguna parte, y que la mirada no es aún ceniza...¹⁷⁵

La evolución de su carrera artística, que pasa por el surrealismo, el expresionismo y el arte no figurativo, da fe de sus inquietudes y de su intensa actividad. El Janabi define su obra artística:

La ausencia de diferencia entre, por ejemplo, un cuerpo humano y una silla se reflejaba en la brillante intensificación de los colores en sus *oeuvres plastiques*, dando expresión al terror escondido de la realidad social. Una vez, cuando un crítico de arte le pidió una explicación sobre sus garabatos abarrotados de color, Fu'ād respondió que él *quería expresar el sentimiento de la silla cuando nos sentamos en ella*.¹⁷⁶

2.3.2.4 Anwār Kāmil

Uno de los antecedentes claros que cita Beránek para la formación del grupo surrealista egipcio será la publicación, el 6 de agosto de 1936, del polémico libro de Anwār Kāmil *Al-Kitāb al-Manbūd* (*El libro de los desechos*), en el que se trataba abiertamente el tema de la sexualidad tanto en hombres como en mujeres. Las autoridades egipcias no tardaron ni dos semanas en confiscar el libro y prohibir su distribución, alegando que hacía apología del

¹⁷⁵ Georges Henein, "Quelque chose brûle", en el Catalogue de la II exposition de l'Art indépendant, en *Georges Henein: Oeuvres*, p. 429

¹⁷⁶ El Janabi, *The Nile of Surrealism*.

ateísmo y la “realización del deseo físico”. Esta obra, escrita en forma de diálogo entre hombre y mujer, fue situada por Sabrī Ḥāfiẓ entre las más importantes de su época.¹⁷⁷

Según El Janabi¹⁷⁸, en la década de los cuarenta Kāmil rompe con la tendencia trotskista del grupo y lo abandona para formar su propio grupo independiente, de corte estalinista, llamado Pain et Liberté¹⁷⁹, que a decir verdad no dejó un gran legado político en el país. Pronto, Kāmil volvería a unirse al grupo y renegaría de su pasado mediante la publicación del “panfleto más virulento jamás escrito en árabe contra el estalinismo: *El opio de la gente*”¹⁸⁰.

En 1947 publicará, junto a Lotfallah Suliman, un manifiesto comunista, que incitaba a la lucha contra el imperialismo británico, el imperialismo egipcio, contra todos los imperialismos. Llamán, igualmente, a la solidaridad entre los pueblos que luchan por su libertad.

Cuando la mayoría de sus compañeros se exilian, Kāmil se queda en El Cairo. Durante treinta años permanecerá en una ciudad que él mismo considera sitiada, sin dejar de formar parte, en mayor o menor medida, del panorama cultural y político cairota. A los ochenta años seguirá manteniendo su actividad literaria mediante la edición y distribución de modestas publicaciones de carácter gratuito gracias a las cuales podrá publicar los poemas de jóvenes promesas de la literatura. Así fue como entabló una fructífera relación con el poeta Aḥmad Ṭaha, que recordará su amistad con Anwār Kāmil en su serie de poemas denominada *Último retrato de Anwār Kāmil*¹⁸¹, entre los que se encuentra *Anwār Kāmil no construyó una madre patria en su maletín*:

¹⁷⁷ Baránek, “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p. 206

¹⁷⁸ El Janabi, *The Nile of Surrealism*.

¹⁷⁹ Respecto al grupo Pain et Liberté, ver más adelante el apartado dedicado a él.

¹⁸⁰ El Janabi, *The Nile of Surrealism*.

¹⁸¹ Esta serie está incluida dentro del poemario *El Imperio de las paredes*, traducido al inglés por Maged Zaher y consultado en <<http://jacketmagazine.com/36/egyptian-poets.shtml#taha>> el 27 de mayo de 2009.

Durante treinta años
Estuviste solo en tu exilio
Y pensabas
“¿Dónde duerme El Cairo original,
Y cómo se expandieron los cuarteles para llegar a mi ventana?”
Pensabas
“¿Cómo pudo el perdido Georges Henein
Tener una madre patria
A la que abrazar
O con la que sentarse en un café
Y quizás sentir su cuerpo tras la segunda copa?
Ya que, para ti,
La madre patria que se sienta junto a ti no sabe tu nombre
Ni tras diez copas
Se relajará
Tú te frotarás los ojos un poco
Y entonces hablará de su día
Y tú hablarás de tu día
Bien, déjalo estar entonces
Sólo tienes este pecho sin pezones
Después de que todos los camaradas partieran para siempre
Como mariposas errantes
Donde los pezones crecen como la hierba
En las mesas de los cafés
Esperando los labios secos
De los que migraron del Este
[...]

2.3.2.5 Iqbāl Al-‘Alāyī



Iqbāl Al-‘Alāyī con Henein, Younan y Kamel (*reproducido en Garīb, Al-Suryāliyya fi Miṣr*)

Iqbāl Al-‘Alāyī, también conocida como Paula o Boula, era la nieta del gran poeta egipcio Ahmad Šawqi e hija del vicepresidente de la Asamblea Nacional.

Es una de las pocas mujeres que entran a formar parte del grupo surrealista, en gran medida gracias a su matrimonio con Georges Henein, al que conoció en 1939. El 19 de septiembre, al entrar [Georges Henein] en la librería Hachette, en la plaza Suliman Paša, vio a una joven con cabello negro y un vestido negro. Se acercó a ella y le dijo en francés: “no hay límite entre tu pelo y tu vestido”. Esta joven sería Iqbāl Ḥamīd Al-‘Alāyī (o Paula, como algunos la conocían).¹⁸²

¹⁸² Garīb, Al-Siryaliya fi Miṣr, p. 20

Penelope Rosemont la presenta como una figura central en el movimiento surrealista egipcio, habitual de las reuniones diarias del grupo en el Tommy's Bar, coorganizadora de las exposiciones del grupo y participante en las publicaciones. Denuncia la falta de datos sobre sus primeros años. "Tras la muerte de su marido en 1973, Al-'Alāyī, desde su apartamento de París, dedicó su tiempo y su energía principalmente a sacar a la luz sus escritos inéditos y a reimprimir aquellos que estaban agotados. En los años 70 apoyó al joven Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio. Murió en 1984"¹⁸³.

Iqbāl publicará una recopilación de literatura alemana llamada *Vertus de l'Allemagne* (1945), prologada por el propio Georges Henein, y un libro infantil llamado *Bas les pattes*. La obra recopilatoria tuvo una importante significación, ya que ilustraba la oposición del grupo surrealista a todo tipo de conformismo. Hay que recordar que la publicación de esta obra coincidía con la derrota de Alemania en la guerra, y hacía además hincapié en el hecho de que el totalitarismo nazi no era, bajo ningún concepto, un espíritu común a todo el pueblo alemán. Cuenta Don LaCoss cómo la publicación de esta antología trajo no pocos problemas a su autora, que "fue arrestada por minar el esfuerzo bélico e interrogada por la inteligencia militar británica, así como por las fuerzas de seguridad egipcias. Le dijeron que si no rompía con los surrealistas y con el grupo Art et Liberté, sería condenada a trabajos forzados en las conocidas canteras de Tura"¹⁸⁴.

Aimé Azar describe el papel que tuvo Al-'Alāyī en la vida personal y profesional de Georges Henein:

Debo, antes de terminar, rendir un homenaje a Iqbāl. El lugar que ha ocupado en la vida de Georges Henein es inmenso. No temo afirmar que ella ha sido para el poeta la "fuente" esencial de sus combates, hasta los límites extremos del sueño y de la vida. Iqbāl fue el espejo de la pureza y del impulso devorador de Georges; un impulso que le disponía para la eterna novedad. Iqbāl ha sido sobre todo el testigo de los

¹⁸³ Rosemont, *Surrealist Women*, p.192

¹⁸⁴ LaCoss, *Egyptian Surrealism*, nota 64, p47

diálogos mudos del hombre; diálogos dramáticos y embriagadores. Este drama, Iqbāl lo ha vivido plenamente.¹⁸⁵

2.3.2.6 Albert Cossery



www.egyptiansurrealism.com

Nace en El Cairo el 2 de noviembre de 1913. Estudia de 1921 a 1926 en el colegio de los Hermanos de la Salle y en el instituto francés de Bab al-Lūq. Su vida se desarrollará entre Egipto, Estados Unidos y Francia, donde se instalará definitivamente en 1945. A pesar de que su entorno familiar, a diferencia del de Georges Henein, era enteramente arabófono, escribirá toda su obra en francés.

Sus primeras actividades literarias vinieron de la mano del grupo Art et Liberté, junto a Georges Henein. Desde el momento en que éste entra en contacto con la obra literaria de Cossery, su admiración por el autor no cesará de aumentar:

El mejor de los novelistas de expresión francesa es, sin ninguna duda, Albert Cossery. Ha renunciado a lo pintoresco para no quedarse más que con lo humano. A través de

¹⁸⁵ Aimé Azar, "Georges Henein: portrait", p. 67

su preocupación por expresar lo específicamente egipcio, su afilada sensibilidad le permite alcanzar lo universal.¹⁸⁶

A ojos de Henein, Cossery fue un soplo de aire fresco en un entorno cultural sujeto, a menudo, a unas normas que le eran por completo ajenas:

La especie de escepticismo divertido del que Albert Cossery siempre ha hecho gala respecto a las teorías y doctrinas – se llamen como se llamen – le ha desviado, afortunadamente, de esa ortopedia literaria que consiste en doblegar la obra a finalidades que le son extrañas. Albert Cossery deja pasar el torrente. Da vía libre a lo irracional, a lo imprevisto, a la ironía, a la locura, a los paisajes desplegados de la droga.¹⁸⁷

Marc Kober¹⁸⁸ ha querido ver en algunas obras de Albert Cossery cierta semejanza con la producción de Georges Henein, hecho que, por otra parte, no sorprendería, ya que este último fue uno de los primeros “descubridores” de Cossery. La obra de Albert Cossery, especialmente la de su primera época, versa sobre las miserias de su país, sobre la pobreza, la situación de los *fellahin*¹⁸⁹... Trata, en definitiva, sobre sus orígenes, sus raíces, pero evitando la caricatura orientalista de otros autores. Egipto se convierte, por tanto, en su fuente de inspiración.

La consideración de Albert Cossery como autor surrealista no está, a día de hoy, muy esclarecida. Es cierto que, en su etapa egipcia, los círculos culturales en los que se desenvolvía eran los de este movimiento, y que, a menudo, su escritura adopta sus formas y su estilo. Sin embargo, la temática social que impera en su trayectoria, e incluso el simbolismo presente en algunas obras¹⁹⁰, lo alejan a menudo del surrealismo.

¹⁸⁶ Entrevista entre J.J. Luthi y Georges Henein publicada en *Entre Nil et sable*, p. 314

¹⁸⁷ Georges Henein, “L’apport d’Albert Cossery”, en *Georges Henein: Oeuvres*, p. 576

¹⁸⁸ Marc Kober, “Albert Cossery: l’inactin et le cri au miroir”, *Entre Nil et sable*, p. 120

¹⁸⁹ Campesinos.

¹⁹⁰ *Ibidem*

2.3.2.7 Joyce Manşūr



www.egyptiansurrealism.com

Hija de padres egipcios, nace en Bodwen, Inglaterra, en 1928, con el nombre de Joyce Ades, pero pronto se traslada a El Cairo, donde se desarrolla su infancia en el entorno de la comunidad anglófona. Se casa muy joven y enviuda a los 19 años, pero pronto vuelve a contraer matrimonio con Sāmīr Manşūr, con quien vivirá en París desde 1956 hasta su muerte en 1986.

Este traslado, motivado por razones políticas, permitió a los surrealistas parisinos “descubrir a una joven bella, elegante y alegre”¹⁹¹. Su primera recopilación de poemas, *Cris* (1953), es alabada tanto por André Breton en Francia como por Georges Henein en El Cairo¹⁹². “En sus poemas, el sudor, la sangre, las miasmas componen un clima asfixiante que concuerda con la muerte”¹⁹³. El ambiente surrealista en el que se desenvolvía, bajo la “protección” de Breton, marcó indudablemente el tono de toda su obra.

¹⁹¹ Marie-Laure Missir, “Joyce Mansour, une étrange demoiselle: naissance d’un mythe”, *Entre Nil et sable*, p. 223

¹⁹² Katherine Conley, “La femme-amphore de Joyce Mansour”, *Entre Nil et sable*, p. 205

¹⁹³ Jean Jacques Luthi, *Le Français En Égypte, Essai D’anthologie*, Beyrouth, Maison Naaman pour la Culture, 1981, p. 76

Joyce Manşūr siempre fue una “extraña dama” entre sus compañeros franceses; en un medio donde las mujeres aún no abundaban, sus rasgos orientales y su personalidad a menudo enigmática contribuían a esa imagen misteriosa. La fascinación que despierta la poetisa se reflejó en una apabullante cobertura mediática de su persona; retratos como este abundaban en la prensa parisina:

Todos los ojos se vuelven hacia una joven viajera recién desembarcada de Egipto. Es de una belleza sorprendente; a considerar su perfil anguloso, el casco cargado de sus cabellos negros, sus labios, sus párpados, sus cejas perfectamente delineadas, juraríamos que acaba de escaparse del palacio donde los escribas y las princesas vigilan a las princesas, hijas de Ajenatón.¹⁹⁴

Su pertenencia al movimiento surrealista, un medio eminentemente masculino, no hacía más que aumentar el interés hacia ella. André Breton la consideraba “la mujer poeta”¹⁹⁵ del grupo. Su participación no era, de ningún modo, simbólica o esporádica, sino que era un miembro extremadamente activo, participando en todas las reuniones, publicaciones y exposiciones del grupo.

Sus poemas, en los que a menudo aparece su Egipto natal, están sembrados de erotismo, de sensualidad y carnalidad. La temática de su obra se ve, a menudo, invadida por rituales, ciencias ocultas, magia y toda una galería de imágenes surrealistas que conforman su particular estilo. La mitología egipcia, los dioses del Egipto faraónico y sus historias son también temas habituales en su producción poética.

¹⁹⁴ Philippe Audoin, *Les Surréalistes*, Gallimard, 1973, citado en Marie-Laure Missir, op.cit. 224

¹⁹⁵ André Breton, *Le Monde*, 13/01/1962, citado en Marie-Laure Missir, op.cit., 224

2.3.2.8 Edmond Jabès



Google images

Nace el 16 de abril de 1912 en El Cairo en el seno de una familia judía de ascendencia italiana. Entre 1921 y 1923 estudia en el colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas San Juan Bautista; de 1924 a 1929 asiste al instituto francés de la Misión laica. A continuación se traslada a París, donde participará en una revista egipcio-francesa llamada *L'Anthologie mensuelle*.

La producción poética de Jabès comienza siendo éste muy joven, a los diecisiete años, cuando publica sus primeros versos. Su obra se desarrollará a lo largo de toda su vida, pero sólo la producción egipcia, previa a su exilio, puede considerarse surrealista. El hecho de que una gran parte de su obra, la que le ha hecho más conocido, se haya desarrollado en Francia, ha llevado a menudo a pensar que, aunque nacido en Egipto, se puede considerar un autor francés.

Sin embargo, es indudable que, previamente a su exilio, Jabès jugó un papel importante en la literatura egipcia, en particular en la experiencia surrealista del grupo Art et Liberté. A pesar

de que nunca llegó a ser un miembro fijo del grupo, sí participó en muchas de sus actividades.

La relación de Jabès con el surrealismo comienza a través de Max Jacob, expulsado este último del movimiento. Éste le pondrá en contacto con Paul Éluard, en torno a 1936; serán ambas relaciones provechosas para Jabès que, a su vuelta a Egipto, se dedicará a dar a conocer la obra de Jacob en su país. Será este el momento en el que se despierte el interés de Georges Henein hacia Jabès, solicitándole una adhesión formal al movimiento.

La poesía de Jabès, como la define Jean-Jacques Luthi¹⁹⁶, tiene algo de “malabarismo verbal y de travesura infantil, así como un inmenso deseo de liberarse de toda obligación prosódica. ‘Tenemos de poesía llenas las manos y nos vamos a buscarla tras las estrellas’, declaraba Jabès [...]. Es más una *boutade* que un acto de locura poética”. El siguiente poema, *Chanson pour rire a deux*, dedicado a Georges Henein, es buena prueba de ello:

La risa está en el agua. ¿Sabes qué es lo que hace falta? Hay que reír el agua. Tiende a ser limpia para humillar las risas infelices que no tienen agua ni jabón sino piojos en el pelo. La risa es toda blanca. Se diría un cangrejo domesticado. Hace un gesto con la cabeza –significa, creo, “hola”. Me hace una señal con la mano- quiere decir, creo, “adiós”. Intenta cerrarme los ojos porque es púdica. No seré yo quien contradiga a la risa. Estuvo a punto, una vez, de ahogarse.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Luthi, *La littérature d'expression française en Egypte*, p. 139

¹⁹⁷ Luthi, *Le français en Egypte : essai d'anthologie*, p.70. Texto original :

Le rire est dans l'eau. Sais-tu ce qu'il fait ? Il fait rire l'eau. Il tient à être propre pour humilier les rires malheureux qui n'ont ni savon ni eau mais des poux dans les cheveux. Le rire est tout blanc. On dirait un crabe apprivoisé. Il fait signe de la tête –cela signifie, je crois, « bonjour ». Il me fait un signe de la main- cela veut dire, je crois, « adieu ». Il essaie de me fermer les yeux parce qu'il est pudique. Ce n'est pas moi qui contrarierai le rire. Il a bien failli, une fois, se noyer.

En 1943 funda junto a algunos amigos el grupo *Les Amitiés Françaises*. Más tarde participará en *La Part du Sable*. El 19 de junio de 1957 se exilia en París, huyendo del Egipto de Nasser¹⁹⁸ para no volver más.

En cuanto a su producción literaria, Jabès publica en El Cairo seis poemarios entre 1930 y 1947. Más tarde publicará obras como *Je batís ma demeure* (*Construí mi morada*, 1959) o *Le livre des questions* (*El libro de las preguntas*, 1963) que, como apunta J. J. Luthi¹⁹⁹, lo confirmarán como una de las figuras artísticas principales del país y lo darán a conocer entre el público francés, ya que hasta ahora sólo otros escritores y críticos habían tenido acceso a este autor.

Asímismo, funda y dirige su propia editorial, Le Chemin des Sources, en la que publica los siguientes títulos, con tiradas de 200 ejemplares: *Les Grèves*, de Grenier (1955), *Le Silence de Rimbaud*, de Bounoure (1955) y *L'Abominable Homme des Neiges*, de Char (1956).

Muere en París el 2 de enero de 1991.

2.3.2.9 Otros

Al margen de los escritores y artistas que formaban el núcleo del movimiento surrealista y todas sus actividades, una serie de personajes “satélites” tuvieron también un notable papel en el desarrollo del movimiento, ya sea como autores más o menos activos, o como apoyo y empuje del resto de miembros del grupo.

Marie Cavadia

¹⁹⁸ Como se verá más adelante, la situación creada tras el golpe de Estado de los Oficiales Libres encabezados por Gamal Abdel Nasser en 1952 empujará a numerosos intelectuales y artistas a exiliarse en Europa o América.

¹⁹⁹ Luthi, “Le mouvement surréaliste en Egypte”, p. 24

Su papel en el movimiento surrealista egipcio comienza como anfitriona e incluso mecenas de los artistas, albergando reuniones en su casa y pagando los gastos que surgían de su propio bolsillo. Fue una de las primeras personas que apoyaron la obra de autores como Henein o Jabès.

Su producción artística se limita a una reedición de *Printemps* y a un recopilatorio de cuentos titulado *Peau d'ange*. Luthi afirma que “Marie Cavadia se libera de la tradición poética para seguir su ritmo personal. ¿Son versos? ¿Es prosa rimada²⁰⁰? Es difícil juzgarlos. Pero más que una música, esta poesía es, sobre todo, un juego de imágenes. Bajo una aparente simplicidad, se multiplican y se chocan, se encadenan, se llaman unos a otros. Este desorden de imágenes, ¿no es acaso la vida al nivel del hombre ignorante de todos los fenómenos que suceden a su alrededor?”²⁰¹

Henri al-Kayim

Íntimo amigo de Henein y de Yves Bonnefoy, así como de René Char y Georges Schéhadé, se trata de otro amante de la poesía de este grupo, cuya labor principal pasa antes por el apoyo a la obra de sus compañeros que por la publicación de la suya propia. Publica dos poemarios titulados *El desierto en la puerta celeste* (1937) y *Mahmoud Said* (1954), ésta última inspirada por la obra pictórica de este artista.

Horus Schénouda

Nacido en 1917, pronto se sitúa en la misma línea que los autores surrealistas más reconocidos. Los sueños son su materia prima, la espina dorsal de toda su obra. *Fantasmas* o *La cantiga de la tierra* son algunas de sus obras más reconocidas.

²⁰⁰ La prosa rimada (سجع) es una forma literaria característica de la tradición árabe, cuyo origen se remonta al Corán, que se expresa mediante este peculiar estilo. Se diferencia claramente de la prosa (نثر) y de la poesía (شعر), y se caracteriza por utilizar una rima no medida pero rítmica.

²⁰¹ Luthi, La Littérature d'expression française en Egypte, p. 140

En palabras de Luthi, “bajo un desorden más aparente que real, la profundidad del pensamiento se combina con la lógica interior. Las visiones que desfilan en estos versos obligan al lector a detenerse y a meditar. [...] H. Schénouda trata de librarse de los monstruos que pueblan sus sueños. La Locura y el Amor ocupan un lugar importante en su poesía y representan, aparentemente, los únicos factores que le permiten vivir.”²⁰²

Jean-Jacques Luthi²⁰³ cita, además de a todos estos autores, a algunos más que, aunque no suelen considerarse como parte del movimiento surrealista, sí que participaron en él en algún momento de sus trayectorias profesionales. Algunos de estos personajes son Andrée Chedid, Mireille Vicendon, Roland Vogel o Munir Ḥāfiẓ, así como ‘Abd al-Habi al-Gazzar, Hassan Hassan, Jadiya Riaz, Samir Rafih o Hassan Al-Tilmisānī

Miembros no egipcios

El carácter internacionalista del movimiento surrealista egipcio facilitó que numerosos artistas extranjeros formaran parte más o menos permanente del grupo, en algunos casos siendo miembros muy activos especialmente en el campo pictórico. Algunos de estos artistas fueron, por ejemplo, el escultor, músico y pintor húngaro Eric de Nemés, el pintor judío Ezechiel Barūj, el artista italiano Angelo de Riz, la pintora armenia Arte Topalian, André Nomicos, Michel Canaan, Emile Simon, Yves Bonnefoy, Raymond Abner, Laurent Marcel Salinas, Anne Williams, Amy Nimr, Edwin Gallahan, Robert Meadley o Kenneth Wood.

²⁰² Ibídem, p. 142

²⁰³ Luthi, “Le mouvement surréaliste en Égypte”, p. 27-29

2.4 Art et Liberté: ideología y actividades

2.4.1 Ideología

A la hora de comprender la existencia y la evolución de este movimiento, es imprescindible profundizar en los principios proclamados por sus miembros, que en gran medida definen su modo de actuar en un momento tan delicado como el que vivía el Egipto de entreguerras.

Su empeño en “atacar los moribundos valores academicistas y el faraonismo conservador que dominaban la producción artística e intelectual egipcia en el momento”²⁰⁴, así como “el fascismo, la ocupación militar británica, los egipcios monárquicos y la burguesía liberal, el nacionalismo musulmán, la brutal insistencia del feudalismo caciquista y la explotación institucionalizada de las mujeres y los trabajadores industriales”²⁰⁵ tenía como principal objetivo el mostrarle a la población egipcia cómo otro mundo era posible, y cómo este mundo podía entrar en Egipto a través, entre otros medios, de las vanguardias artísticas. Art et Liberté siempre apostó por la educación y la cultura como herramientas imprescindibles para el desarrollo humano, y en todas y cada una de sus publicaciones subyace esta idea. “Georges Henein y algunos otros vanguardistas occidentalistas”²⁰⁶ rearticulan el combate contra los academismos, soñando con una reconciliación del arte con el pueblo en ‘otra’ ciudad gracias al compromiso heredado de una Revolución Francesa idealizada”²⁰⁷. Los

²⁰⁴ Don LaCoss, “Art and Liberty: Surrealism in Egypt”, *Communicating Vessels*, 21 (Otoño-Invierno 2009-2010), pp. 28-33

²⁰⁵ Ídem

²⁰⁶ El término « occidentalismo » fue introducido en 1995 por James G. Carrier en su libro *Occidentalism: Images of the West*, y popularizado más tarde por Ian Buruma y Avishai Margalit gracias a su obra *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies* (2004). Se trata de una inversión del término “orientalismo” introducido por Edward Said, y responde a dos significados paralelos: puede referirse a una visión estereotipada y, generalmente, negativa de Occidente, o bien a su idealización acrítica, como sucede en el caso que nos ocupa.

²⁰⁷ Daniel Lançon, « Le Caire (1934-1941): le défi des avant-gardes européennes pour les écrivains égyptiens et pour Georges Henein en particulier », *Les Métropoles des avant-gardes*, Genève, Suisse, 2009, 11-12

surrealistas se autoerigieron, pues, en estandartes de la educación artística y cultural, especialmente en lo concerniente a las nuevas generaciones de jóvenes egipcios. Querían ser un revulsivo para sus conciencias, una llamada de atención ante el inmovilismo y la corrupción que campaban a sus anchas por el país.

Es necesario tener en cuenta, sin embargo, que este movimiento de vanguardia se enmarca en un momento histórico y social turbulento, caracterizado por un conflicto identitario que define el panorama cultural e intelectual egipcio. Este conflicto, generado entre otras razones ante la necesidad de “crear” una nueva identidad árabe que diera cabida a la problemática surgida a raíz del proceso colonizador, estará definido por dos grandes polos: Occidente y la modernidad que representa, frente al mundo árabe, con los rasgos orientalizantes y medievales que muchos le presuponen. Como explica Daniel Lançon, “estos vanguardistas se debaten entre una lógica patrimonial, ligada a un neo-orientalismo identitario, y una segunda, transnacional, inscrita en una relación explícita con la crisis de las democracias europeas amenazadas por los regímenes totalitarios, un contexto que servía de apoyo a una reivindicación de internacionalización de las ideas y de las prácticas artísticas y literarias.”²⁰⁸

Andrea Flores Khalil²⁰⁹ profundiza en “cómo los escritores del norte de África y de Oriente Medio utilizan los idiomas del otro para formular una nueva representación de su cultura de origen. [...] Estos escritores no están tan preocupados por representar su relación con el colonizador o con el lenguaje colonial, por conflictiva que sea ésta, como por encontrar soluciones sostenibles a los problemas de su propia historia cultural interrumpida. Estos escritores, al rechazar por un lado el fundamentalismo islámico y por el otro el folclore occidental, están obligados a inventar un lenguaje y una estética nuevos para representar la cultura arabo-islámica”. Flores Khalil habla de un dilema entre el deseo de distanciarse de la identidad arabo-islámica y la necesidad de remontarse a tiempos pasados en busca de una genealogía literaria; el conflicto entre el deseo de crear una nueva identidad y el hábito de

²⁰⁸ Ibídem, 12

²⁰⁹ Flores Khalil, « Introduction », *The Arab Avant-Garde*, p.xiv

mirar atrás en busca de una herencia cultural que los defina: “Creo firmemente que [estos escritores] buscan merecidamente futuras identidades árabes que no estén basadas en estrategias de enemistad, odio o miedo del Otro occidental. El coraje de estos autores reside en su disposición, incluso su determinación, a examinar su propia civilización con todos sus fallos y debilidades. Este examen crítico del yo es la única forma de regenerar una civilización arabo-islámica debilitada, continuamente representada en estas novelas como rica, ingeniosa y bella, y por ende difícil de abandonar.”²¹⁰

Esta búsqueda de identidad será clave para comprender, más adelante, la fría acogida que el público egipcio dispensó a estos artistas en un momento en el que lo que se esperaba de los intelectuales, escritores y artistas que protagonizaban la escena cultural egipcia era una aportación a esa construcción nacional de una nueva identidad. Los miembros de Art et Liberté estaban más que dispuestos a contribuir en esta tarea, pero no en el modo en el que se esperaba de ellos: no buscaban al nuevo hombre árabe como contraposición al hombre occidental que tanto daño había hecho al país, sino en consonancia con el hombre occidental del que tanto había que aprender en cuanto a aciertos y en cuanto a errores.

2.4.1.1 El debate de *al-Risāla*

Una de las fuentes más interesantes de que disponemos para analizar el componente ideológico del grupo, su percepción propia y la manera en la que la intelectualidad egipcia lo percibía es el encendido debate mantenido en 1939 entre los miembros del grupo Art et Liberté y una serie de críticos de arte en el periódico *al-Risāla* ²¹¹. Durante los tres meses del

²¹⁰ Ídem

²¹¹ *Al-Risala* era un periódico cultural egipcio editado por Aḥmad Hasan al-Zayyat, y cuyo primer número apareció en enero de 1933. Pronto se convirtió en una reputada fuente de información y en un popular foro para los intelectuales egipcios. Para más información, consultar el artículo de Israel Gershoni “Egyptian liberalism in an age of ‘crisis of orientation’: *al-Risala*’s reaction to fascism and nazism, 1933-1939”, *International Journal of Middle East Studies*, 31 (4), noviembre 1999, 551-576

verano de 1939, una encendida discusión entre los artistas y sus detractores fue publicada semanalmente en el periódico.²¹²

En julio de 1939 ‘Azīz Aḥmad Fahmī publicó en el periódico un artículo sobre cómo “un grupo de artistas creado en Egipto, que se hace llamar “Grupo de Arte Degenerado”, está en proceso de ruptura”. Una semana más tarde, el 17 de julio, Anwār Kāmil responde “en nombre del Comité Permanente de Art et Liberté”: “Nuestro grupo, que hemos denominado Art et Liberté, tiene como objetivo la defensa de la libertad del arte y la cultura, la difusión de las publicaciones modernas, la organización de conferencias y exposiciones para el público, y al mismo tiempo la presentación a la juventud egipcia de la literatura internacional y los movimientos sociales... Pero escribir criticando un grupo, cuyo nombre y verdaderos objetivos el escritor ni siquiera conoce, basándose en las opiniones de los rumores y los polemistas, es un error que esperábamos que un escritor de *al-Risāla* no cometiera.”

El 24 de julio Naṣrī ‘Aṭallah Sūsa responde a Kāmil con una breve misiva titulada “Arte degenerado, al fin y al cabo”, en la que defiende los puntos de vista de Fahmī. Según LaCoss, “si reconstruimos los debates sobre el Arte Degenerado, veremos que la creencia de Sūsa de que los surrealistas egipcios del grupo Art et Liberté estaban entregados ciegamente al arte occidental y sus últimas ocurrencias está en el transfondo de muchas de las críticas de *al-Risāla*. Estas críticas apuntan al temor que, cada vez más, albergaban las élites intelectuales del Egipto liberal de que el cosmopolitismo en el arte y las ideas fuera una forma de imperialismo cultural europeo. Los escritores de *al-Risāla* que criticaban a Art et Liberté lo veían como un portavoz de ideas “extranjeras” que interferían con el desarrollo de un estilo artístico nacional independiente y egipcio.”

²¹² El análisis que sigue se trata en profundidad en Don LaCoss, “Egyptian surrealism and ‘Degenerate Art’ in 1939”; para mayor información, ver el detallado artículo de LaCoss. Los textos completos se encuentran en el número especial que la revista *Al-Kitāba al-Ujrà* dedicó en 1999 al grupo Art et Liberté. Las traducciones que se presentan en este apartado son del inglés, a partir de las traducciones del árabe realizadas por LaCoss en su trabajo, a excepción del caso que se señala en nota a pie de página.

Estas palabras de LaCoss son un claro resumen del sentir general de la élite cultural egipcia de la época: en un momento histórico decisivo, en el que se estaba fraguando la futura identidad egipcia, se hacía imprescindible decidir cuáles serían los componentes principales de esa identidad, y uno de los componentes que no podía faltar, a juicio de esta élite, era el rechazo absoluto a todo lo proveniente del Occidente imperialista.

El 31 de julio Kāmil dirige una carta al fundador de *al-Risāla*, Aḥmed Ḥasan al-Zayyāt, en la que defiende los ideales del grupo: “Arte y Libertad es tanto un movimiento social como un movimiento artístico que trabaja por el arte”. En esta misiva, Kāmil expresa el interés del grupo por Egipto, una “sociedad enferma que se derrumba por momentos; no sólo ha perdido su brújula moral sino que está en una situación económica y social lamentable”. Este es un ejemplo del interés del grupo por contribuir al desarrollo del país, por utilizar sus herramientas en beneficio del pueblo, a pesar de que desde diversos frentes se les acusara de pro-occidentales.

La respuesta de Fahmī incluida en el siguiente número de la publicación, sin embargo, añade un nuevo elemento a esta discusión: la religión. La teoría del escritor defendía la imposibilidad de conseguir el arte ni la libertad si no era entregándose primero a Dios. “No hay evidencias de cómo respondió Art et liberté a la afirmación de *al-Risāla* de que la única manera de expresarse libremente y de encontrar la liberación del yo interior y del mundo es someterse por completo a la autoridad absoluta de Dios y el Corán. [...] El surrealismo, independientemente de dónde hubiera arraigado, compartía con el marxismo ortodoxo una larga tradición de ateísmo militante y anticlericalismo beligerante. Así, es difícil imaginar que Kāmil u otros miembros del círculo surrealista no reaccionaran con vehemencia a las afirmaciones de Faḥmi acerca de lo vano de su pensamiento”.

El siguiente número de *al-Risāla*, del 21 de agosto contenía otro artículo de Naṣrī ‘Aṭallah Sūsa en el que decía: “Insisto en que he visto algunos de los cuadros pintados por algunos miembros de la asociación, y repito con firmeza que se trata de un arte degenerado. Sus

obras tienen origen en el surrealismo, que es una ideología puramente francesa, motivada principalmente por las teorías de Sigmund Freud. [...] Creo que los movimientos artísticos no pueden viajar tan fácilmente de un país a otro... ni tampoco la personalidad y la inspiración". Según LaCoss, "la editorial de Sūsa es la primera mención explícita al surrealismo en este debate. [...] Sūsa explica su certeza de que no puede existir un surrealismo egipcio, sólo una contaminación de la cultura nacional egipcia moderna por el surrealismo europeo: el surrealismo es una ideología puramente francesa, basada en las teorías del psicoanálisis moderno que un judío austríaco dio a conocer. Para aquellos que veían con preocupación cómo la creación de una cultura nacional "puramente egipcia" se estaba viendo comprometida por demasiados contaminantes europeos, la invocación de los fantasmas de Francia, Alemania, y los intelectuales judíos europeos supondría indudablemente una amenaza."

He aquí otro de los motivos de la asociación que hacían los intelectuales egipcios entre el surrealismo y Europa: las continuas menciones al psicoanálisis y a Freud, elementos "amenazadores" para la construcción de esta nueva identidad, definida entre otros factores por su rechazo a este tipo de innovaciones occidentales.

Una semana más tarde, el 28 agosto, Kāmil al-Tilmisānī escribió una nueva carta al periódico criticando la visión que Sūsa daba del surrealismo a los lectores de *al-Risāla*. En esta carta explica que el surrealismo no se puede considerar un movimiento francés, ya que precisamente "una de sus características más distintivas es el carácter internacional de sus ideas y objetivos – no es nacionalista o local en absoluto. [...] Me gustaría decirle que no hay un solo pintor francés entre los principales exponentes del movimiento. El arte no pertenece a un país en particular, amigo mío. Estabas equivocado cuando decías en tu artículo 'yo creo que los movimientos artísticos no pueden viajar tan fácilmente de un país a otro, como tampoco pueden hacerlo la personalidad y la inspiración'. Hay movimientos similares en Inglaterra, México, Bélgica, EEUU, Holanda, etc... ¿Cree usted equivocado, señor, que el arte egipcio se vea influido por las ideas de dicha escuela? Queremos una cultura que esté en relación con el resto del mundo."

El 4 de septiembre Ramsis Yūnān publicó un artículo en el que explica el surrealismo como “un movimiento social, artístico, político, filosófico, psicológico... y no nos importa añadir que también es un movimiento religioso. Se inspira en la poesía de Rimbaud, Baudelaire o Lautreamont, y toma de ellos la utopía de la revolución, lejana de la lógica y sus extraños métodos para la percepción y la expresión. Se inspira también en la teoría de Hegel y su fe en la libertad, y está de acuerdo con Karl Marx en su explicación materialista de la Historia. Toma de Freud su teoría del inconsciente. El movimiento trata de apoyarse en todos estos orígenes para la creación de un mito colectivo similar al creado por las antiguas religiones.”²¹³

Este debate nos muestra de manera muy ilustrativa la idea del surrealismo que tenían los miembros de Art et Liberté y cómo los intelectuales egipcios perciben este movimiento y sus manifestaciones artísticas. Concluye LaCoss que “las actitudes contrarias a Art et Liberté de *al-Risāla* estaban en gran parte alimentadas por la sospecha de que el surrealismo no era lo suficientemente ‘egipcio’”, y que “los reformistas liberales nacionalistas que escribían en *al-Risala* en este debate creían aparentemente que una mezcla radical de Rimbaud, Marx y Freud pondría en peligro la creación de una identidad cultural egipcia independiente debido a una conexión demasiado profunda con las ideas franco-germanas.”²¹⁴ Así pues, los esfuerzos de Art et Liberté por darle al surrealismo egipcio una dimensión transnacional y más allá de identidades geográficas fueron interpretados por los editores de la revista, y por extensión por el público egipcio, como una muestra más de la omnipresente injerencia europea contra la que luchaban sin descanso con el objetivo de crear una identidad nacional cimentada en elementos puramente egipcios, árabes e islámicos.

2.4.2 Producción artística del grupo

La mayor parte de la actividad del grupo caiota se concentra en unos pocos años, dando comienzo con el manifiesto firmado en 1939 y disminuyendo notablemente a partir de 1945. Durante estos años el grupo se centrará en publicar y exponer toda su producción artística y

²¹³ Ver el artículo completo y su traducción (de la autora del trabajo) en anexos 6.3.2 y 6.3.3.

²¹⁴ LaCoss, “Egyptian Surrealism”, 46

literaria, con el firme propósito de acercar a la juventud egipcia a las nuevas vanguardias europeas y el concepto del arte que estas manejaban.

2.4.2.1 Publicaciones

A lo largo de su existencia, el grupo contó con varias revistas de producción propia, al margen de publicaciones esporádicas en otros medios. Estas revistas diferían bastante entre sí, y podría decirse que cada una de ellas “pretendía cumplir un objetivo distinto, y estaba dirigida a un público distinto.”²¹⁵ Desde los primeros comienzos del grupo, las publicaciones se convierten en el mejor modo de investigar la evolución interna del grupo, los diversos intereses que se iban despertando entre sus miembros, y las prioridades que en cada momento se establecían.

Art et Liberté



Portada de los dos números de la revista

²¹⁵ Rosemont and Kelley, *Black, brown, & beige*, p.136-7

Se trataba de un boletín que sólo conoció dos números. El primero apareció en marzo de 1939, poco después de la constitución del grupo, y en él se incluían, entre otras cosas, algunas de las reacciones que había suscitado la aparición del manifiesto *Viva el arte degenerado*, algunas recomendaciones literarias y un texto escrito por Georges Henein.

El segundo número apareció dos meses más tarde, y seguía la misma línea que el primero. Incluía tres poemas en árabe, escritos por Fu'ād Kāmil (que también había ilustrado ambos números).

Don Quichotte

Semanal francófono que vio 17 números, apareciendo el primero el 6 de diciembre de 1939 bajo la dirección de Henri Curiel (el que sería miembro del futuro Partido Comunista Egipcio) con la ayuda de su hermano Raul. El título se eligió como homenaje a Gabriel Almor, ex embajador de la España republicana que se negó a alinearse con las fuerzas franquistas.

Una de las mejores descripciones de esta revista, de muy difícil consulta hoy en día, nos la proporciona Alexandrian:

Este periódico de izquierda, que salía los viernes, proclamaba en un epígrafe: “luchamos contra: la indiferencia, el anacronismo, la facilidad, el uso que la gente no hace de la libertad, todas las falsificaciones y todos los eufemismos”. La primera página estaba consagrada a la semana política en Egipto y a la política internacional; en el interior había crónicas científicas y literarias, novelas (como *Paris-Estambul* de Georges Henein), reseñas de películas, una lista de obras de vanguardia para leer, un *Propos en Slip* sobre higiene corporal, una *Revue des Bévues* (crítica de la prensa egipcia), una columna feminista, una página entera dedicada a las carreras de caballos bajo el título *Don Quichotte en el césped*, dibujos fantásticos de Fu'ād Kāmil, al-Tilmisānī o Angelo de Riz, poemas surrealistas como los de Roger Gilbert-

Lecomte. En los márgenes de las páginas había lemas de este género: ‘Aquel que no ha sentido jamás la lluvia se mofa de los nenúfares’ (Benjamin Péret), ‘Yo no bromeo cuando se trata de cerdos’ (René Char), ‘Los poetas malditos no reciben si no es con cita previa’ (Georges Henein), etc. Verdaderamente, muchos periódicos franceses podrían aprender de este periódico progresista egipcio, donde la poesía, el humor, el imaginario jamás se sacrificaban por las necesidades de la actualidad política.²¹⁶

Esta visión un tanto idealizada, quizás, de la revista de los cairotas, contrasta con la de El Janabi, que afirma que “una lectura atenta de este semanario muestra que sus tendencias eran confusas y que se contradecía, a veces, de una página a otra. Los jóvenes creadores de esta iniciativa están, sin duda, cargados de buenas intenciones y de ímpetu, pero no siempre comparten una visión política unánime y de gran alcance. Su fundador, Henri Curiel, se convirtió en el eje del partido comunista egipcio, fundado en 1942. Escribía muy poco en este periódico. Su compromiso político se estaba gestando, del mismo modo que el de la mayoría de sus amigos. Henri Calet, que se carteaba en la época con Georges Henein, juzga la mayor parte de los artículos de esta revista como algo ‘de carácter demasiado local y cargado de infantilismo’”²¹⁷.

La revista tenía una sección literaria, dirigida por Georges Henein, ésta sí puramente surrealista. Incluía, además de textos del propio Henein acerca de otros autores como Vaché, Delvaux o Michaux, artículos de crítica literaria y artística firmados por Kāmil al-Tilmisānī. Según la opinión de El Janabi, eran los artículos de Henein los únicos que tuvieron cierto impacto y resonancia, tanto a nivel egipcio como internacional.

Samīr Garīb²¹⁸ describe detalladamente la composición de esta revista, que contaba con unas pocas páginas (entre seis y ocho) dedicadas a varios temas, como la política egipcia y mundial o las novedades literarias y artísticas (con la inclusión de textos surrealistas, así como reproducciones de obras de arte surrealistas de artistas como Magrit, Man Ray o Paul

²¹⁶ Alexandrian, *Georges Henein*, p.26-27

²¹⁷ El Janabi, *The Nile of Surrealism*.

²¹⁸ Garīb, *Al-Suryāliyya fī Miṣr*, p. 21

Delvaux). Curiosamente, la cuarta y quinta páginas estaban dedicadas a las carreras de caballos, ya que en la licencia el periódico figuraba como una publicación para dicha actividad. Afirma Garīb que “no hace falta decir que la orientación del periódico era contraria a la política del gobierno, y que apostaba por el poder de los trabajadores y los pensadores”; publicaban, por tanto, textos acordes con su ideología, como los de Tawfiq al-Ḥakīm (“Después de la muerte”), Georges Henein (“Paris-Estambul”) o Lotfallah Suliman, y pinturas como las de Kāmil al-Tilmisānī o Angelo de Riz.

J. J. Luthi aporta los nombres de algunos de los colaboradores que conoció la revista a lo largo de su corta existencia: R. Aghion, Henri Curiel, Ramsīs Yūnān, Santini Keirs, Munīr Ḥāfiẓ o Marie Cavadia.

Al-Taṭawwur (La evolución)



Portada del nº1 de la revista, reproducida en Garīb.

Se trata de la primera revista que el grupo surrealista publicó enteramente en lengua árabe, siendo éste un aspecto importante, ya que la mayoría de la producción cultural moderna, especialmente la de corte político, se realizaba en francés. “La idea de publicar una revista surrealista existía en El Cairo desde el principio, ya que los miembros de Art et Liberté no querían convertirse en un mero enclave francófono separado de los eventos locales por una barrera lingüística”²¹⁹.

Esta publicación, dirigida por Anwār Kāmil, era de carácter mensual, y no conoció más que siete números (el primero de ellos aparecido en enero de 1940). Al margen de su implicación política, la revista se trataba de “una auténtica iniciación del lector egipcio al surrealismo europeo”²²⁰. Trataba temáticas variadas, sin una organización clara, “pero el análisis de los primeros tres números, que son los que más gozaron de la libertad de expresión y organización, antes de la gradual y definitiva censura, se puede intuir la intención de dar un espacio a una serie de artículos que giraban en torno a las ideas inspiracionales del grupo, otro a los artículos de temática sociopolítica y, por último, a la producción literaria y artística contemporánea”²²¹.

Beránek²²² señala cuatro líneas principales en el contenido de la revista: la izquierda moderada (representada por Henein y Kāmil), la radical (representada por Iṣām Nāṣif, ‘Alī Kāmil o Fayṣal Saḥbandar, que llamaban a la revolución socialista), la puramente artística (protagonizada por Kāmil al-Tilmisānī) y la representada por intelectuales como ‘Abd al-Ḥāmid al-Ḥudaydi y, en menor medida, Ramsīs Yūnān, que defendían que el mayor problema de la sociedad egipcia residía en el papel de la mujer.

²¹⁹ Beránek, “The surrealist movement”, p.211

²²⁰ Magdi Wahba, en *Georges Henein: Oeuvres*, p.1003

²²¹ Arturo Monaco, “Un contributo dimenticato al dibattito culturale nell'Egitto del 1940: la rivista “al-Tatawwur”, *La rivista di Arablit*, II, 4, 2012, 24

²²² Beránek, «The surrealist movement », p.211

En esta revista declaraban que “nosotros creemos en la evolución permanente y en las variaciones continuas, esto es por lo que no invitamos al público a adoptar principios de un rigor absoluto, que con el paso del tiempo se convertirían en dogmas infalibles... la revista *al-Taṭawwur* lucha contra el espíritu reaccionario, protege los derechos de la mujer en materia de libertad en la vida. La revista *al-Taṭawwur* lucha a favor del arte moderno y del pensamiento libre, e ilustra a la juventud egipcia sobre los movimientos contemporáneos”²²³. Boidard cita la correspondencia entre Henein y Henri Calet como prueba de la buena acogida de la revista: “La revista *al-Taṭawwur*, que va por su cuarto número [...] sigue una línea moral, literaria y social impecable. El tono que *al-Taṭawwur* está destinado a mantener no se encuentra más que en algunas revistas norteamericanas o belgas. Y la acogida dispensada por los intelectuales egipcios a este insólito mensaje es una de las buenas razones que tenemos si no para esperar el futuro, al menos para no desesperar completamente”.²²⁴

Don LaCoss²²⁵ habla de la revista como “el primer periódico socialista en Egipto desde que el marxismo fue prohibido en 1924, y el primer periódico socialista publicado enteramente en árabe”. Menciona un informe policial en el que se describe como una publicación dedicada a “extender la anarquía, destruir la moral y la religión, y llevar al colapso los pilares del sistema social y legal, necesarios para el correcto funcionamiento del país.”

El Janabi²²⁶ afirma que la actividad alrededor de *al-Taṭawwur* fue muy intensa; se abordaban los problemas sociales desde un ángulo a la vez crítico y didáctico. Ramsis Yūnān insistía en la importancia de la educación sexual y luchaba por ir más allá del discurso racional. Anwār Kāmil lanzaba ataques insolentes contra el arcaísmo y el conservadurismo de los religiosos. Georges Henein se encargaba de las investigaciones surrealistas y hablaba del humor negro, de los sueños y de las teorías de Freud. Define el estilo de la revista como “surrealismo social”.

²²³ Boidard Boisson, “Georges Henein ou le courage d’être surréaliste en Égypte”, p. 23

²²⁴ Ídem

²²⁵ LaCoss, “Art and Liberty: Surrealism in Egypt”.

²²⁶ El Janabi, « D’Art et Liberté au “Désir Libertaire”: le surrealisme arabe », *Qantara*, p.58

LaCoss apunta a una posible comparativa entre la revista y el *London Bulletin*²²⁷: “*Al-Taṭawwur* se ocupaba menos de las vanguardias artísticas que el *London Bulletin*, y se centraba más en asuntos políticos y sociales, pero el espíritu abierto e “independiente” de las dos publicaciones es muy similar. Considerando la relación existente entre algunos de los surrealistas británicos y los egipcios, así como las numerosas menciones del *London Bulletin* entre los miembros de Art et Liberté, las similitudes pueden no ser accidentales”²²⁸.

Selma Botman recuerda cómo “*al-Taṭawwur* fue la operación más exitosa del grupo. Para ser la primera revista socialista de Egipto, *al-Taṭawwur* era un periódico sofisticado y respetado. [...] Lo leían predominantemente intelectuales cultivados interesados en la orientación vanguardista y comprometida de sus artículos.”²²⁹

Sin embargo, las diferencias ideológicas de los autores de la revista condujeron a su final prematuro, e incluso, según El Janabi²³⁰, fueron el origen de la ruptura interna del grupo producida cuando Anwār Kāmil decidió escindirse para formar su propio grupo, Pain et Liberté. En efecto, como afirma Garīb, “a partir del cuarto número, aparecido en abril de 1940, la revista comenzó a disminuir su número de páginas y su precio a la mitad, hasta que sus dos últimos números (el sexto y el séptimo) aparecieron en forma de tabloide de apenas 4 páginas por media piastra”²³¹.

La censura a la que era sometida la revista también contribuyó a su pronto fin. Anwār Kāmil recuerda en estas palabras cómo desde el Gobierno se intentó moderar el tono de la revista:

²²⁷ Revista surrealista publicada en Londres entre abril de 1938 y junio de 1940.

²²⁸ LaCoss, “Egyptian Surrealism”, nota 57, p43

²²⁹ Selma Botman, *The Rise of Egyptian Communism, 1930-1970*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988, p.158

²³⁰ El Janabi, *The Nile of Surrealism*.

²³¹ Garīb, *Al-Suryāliyya fī Miṣr*, p. 24

Recuerdo cuando me citaron en la oficina de Ḥasan Rifʿat Paša, subdirector del Departamento de Interior. Me pidió que moderáramos nuestros escritos para salvar a la revista de la confiscación de las autoridades. Me dijo, literalmente: “escribe lo que quieras, pero antes de publicarlo ponlo bajo un chorro de agua fría”. Entonces me mandaron a Maḥmud ‘Azmī, Director General de Censura, que me dijo que había muchos sitios oficiales pidiendo la prohibición de nuestra revista. Entre estos lugares estaba, me dijo, la Embajada británica, Palacio y Al-Azhar. Me dijo: “sabes que soy un amigo de la libertad de expresión y de pensamiento, pero créeme, no puedo, en poder de mis funciones, defender tus escritos si no los pones bajo un chorro de agua fría, como te dijo Mr. Rifʿat”.²³²

Al-Maʿyalla al-ʿĀdida

A finales de 1941, el grupo Art et Liberté, tras la fallida experiencia de las publicaciones anteriores, decide unirse al equipo de *Al-Maʿyalla al-ʿĀdida*, a la sazón dirigida por Salama Mūsa. En esta revista el grupo pretendía continuar con la misma línea que habían inaugurado con *Al-Taṭawwur*. Un año después de su llegada, Salama Musa les cederá la dirección de la revista a estos jóvenes emprendedores, con Ramsīs Yūnān a la cabeza como editor de la publicación.

El grupo dotará a *Al-Maʿyalla* de un nuevo impulso, y publicarán diversos especiales acerca de temas candentes, tanto políticos como sociales, desde una perspectiva claramente trotskista, ofreciendo todo su apoyo a las huelgas de trabajadores y oponiéndose a la burguesía.

A finales de 1944, la revista fue prohibida por las autoridades egipcias.

²³² Anwār Kāmil, “Misriya am ‘alamiya?”[¿Egipcio o internacional?], *Al-Kitāba al-Ujra*, El Cairo, nº 3, Diciembre 1992, 8, citado en Beránek, Ondrej, “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p. 211

Creada por Henein y Edmond Jabès²³⁴, el primer número aparecerá el 15 de febrero de 1947, coincidiendo con la Exposición Internacional del Surrealismo. Esta fecha también indica, como recuerda Marc Kober, “la salida del largo túnel de la guerra y el comienzo de una era de paz”²³⁵.

Según Ma^a Cristina Boidard Boisson, la aparición de esta revista responde a la “materialización de uno de sus [por Georges Henein] deseos más ansiados: la creación de un órgano de expresión egipcia que él pudiera poner a disposición de los surrealistas”²³⁶.

En su primer número, la revista ofrecía una introducción de unas ocho páginas, un texto de Ramsīs Yūnān redactado en forma de diario artístico. Yūnān también ofrece en este número una decalcomanía, que se une a las otras nueve ilustraciones de la revista, construyendo un conjunto de gran fuerza y virulencia.

El segundo número aparece en abril de 1950 bajo la forma de *Cuaderno de literatura aplicada*, y se trata de una publicación mucho más sobria, sin la profusión de ilustraciones del primer número. Ya no hay una coherencia entre los textos, sino que se trata de una antología en la que se suceden las obras de distintos autores. Esta vez, Yūnān no participa y Henein lo hace con un pequeño fragmento. Sin embargo, sí aparecen en el comité de redacción los nombres de Edmond Jabès y Jean Grenier. En este segundo número, como señala Marc Kober²³⁷, ya no estamos ante una revista teórica sobre literatura, sino ante la literatura misma.

²³³ Para más información, consultar Kober, “Les éditions Masses et La Part du sable”, *Entre Nil et sable*, p. 68

²³⁴ Luthi, “Le mouvement surréaliste en Egypte” p. 24

²³⁵ *Entre Nil et sable*, p. 66

²³⁶ Boidard Boisson, “Georges Henein ou le courage d’être surréaliste en Égypte”, p. 25

²³⁷ *Entre Nil et sable*, p. 67

El tercer número, dedicado a la violencia, no llegó a aparecer. *La Part du sable* se convirtió entonces, de manera definitiva, en el nombre de una colección que publicó tiradas de cien ejemplares de los siguientes títulos:

Jean Grenier, *Lexique*, 1949

Philippe Soupault, *Chansons*, 1949

Edmond Jabès, *La Voix d'encre*, 1949

Georges Henein, *L'Incompatible*, 1949

Yves Bonnefoy, *Théâtre de Douve*, 1949

M. Blanchard, *Le monde qui nos entoure*, 1951

Edmond Jabès, *Paul Eluard*, 1952

Georges Henein, *Les deux Effigies*, 1953

Georges Henein, *Allusions a Kafka*, 1954

Georges Henein, *Vues sur Kierkegaard*, 1955

2.4.2.2 Exposiciones

Entre 1940 y 1945, cinco exposiciones anuales reunieron las creaciones de los artistas contemporáneos egipcios, entre los que se encontraban los miembros del movimiento surrealista. Estas exposiciones supusieron un antes y un después en la historia del arte moderno egipcio, pues mostraron a la sociedad egipcia tanto las novedades artísticas en todo el mundo como el modo en que éstas habían influido a los jóvenes creadores egipcios. Muchos de los que más tarde serían grandes figuras del panorama artístico del país comenzaron su andadura en estas exposiciones organizadas por los miembros del grupo Art et Liberté.

Todas estas exposiciones venían acompañadas por catálogos que, además de recoger las obras expuestas, publicaban textos originales de los artistas y demás miembros del grupo, exponiendo opiniones y críticas del arte y la literatura contemporáneas. Es de reseñar que, al

contrario de lo que era habitual, en estas exposiciones se exhibía el trabajo de un gran número de mujeres.²³⁸



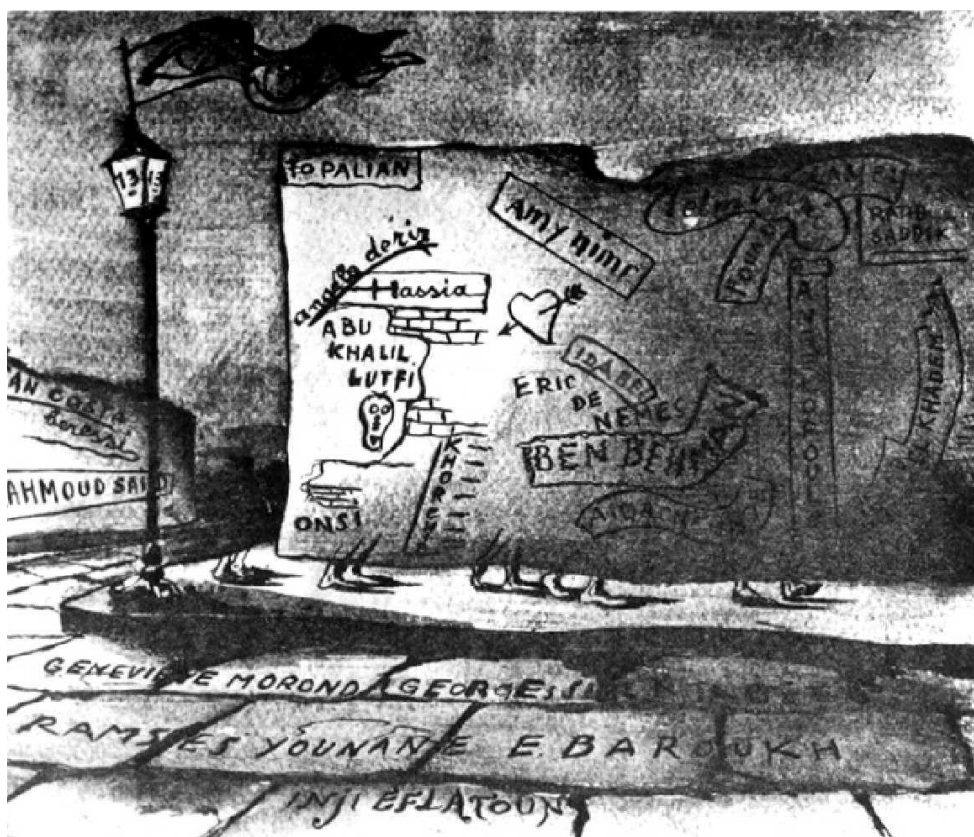
Reproducido en Garīb, *Al-Suryāliyya fī Miṣr*

La I Exposición se realizó bajo el nombre de *Arte Independiente* (*Al-Fann al-mustaqill*) en febrero de 1940 en la Galería Nile de El Cairo. Participaron veintitrés artistas, entre los que se encontraba, por ejemplo, el gran Maḥmud Sa'īd. Esta exposición, que contó con la ventaja de la sorpresa y la novedad, supuso un cambio importante para muchos jóvenes artistas, que encontraron en ella nuevos referentes para sus innovadoras obras. El catálogo de esta

²³⁸ LaCoss, "Art and Liberty: Surrealism in Egypt"

exposición recoge muchas de las opiniones de los miembros del grupo acerca del devenir del arte contemporáneo:

La acción del artista sobre la materia ha ido desarrollándose hasta el punto de que el objeto, liberado de su rol pasivo de modelo, se ha convertido para unos en un signo indicador de las realidades más problemáticas (Chirico), y para otros el último eslabón de una cadena imaginaria que, sobre los espacios arbitrarios (Tanguy), relaciona los dramas del sueño (Dalí) con los suntuosos golpes de azar de la existencia (Delvaux). Estas cuatro palabras, sueño, arbitrario, símbolo y azar, no constituyen una receta sino para los imbéciles. Cada una de estas palabras debe ser el origen de una fabulosa progresión geométrica, de una amplificación embriagadora de la que sólo el artista lleve consigo el secreto.²³⁹



Invitación para la II Exposición. Reproducido en Garīb, *Al-Suryāliyya fī Miṣr*

²³⁹ Catálogo de la primera exposición del grupo Arte y Libertad, febrero de 1940, citado en Alain Rousillon, "Parcours de Ramsès Younane, une francophonie en langue arabe", *Entre Nil et sable*, p. 269

La II Exposición, realizada del 10 al 25 de marzo de 1941, se celebró en un lugar extraño para un evento de este tipo; se trataba de un edificio semi-abandonado, rodeado de un halo de misterio, y plagado de botes de pintura y materiales por todas partes, supuestamente indicando que “el trabajo se acababa de terminar hacía un par de horas”²⁴⁰. En las paredes se habían pintado señales que apuntaban hacia un espacio en el que, al ritmo de la música, varias parejas bailaban sin prestar atención a los visitantes, que no sabían siquiera si se encontraban en el lugar correcto.

Se publicó un interesante catálogo en el que se recogían las creaciones expuestas en el evento. Entre ellos se encontraban Georges Henein, Fu’ād Kāmil, Angelo de Riz, Kāmil Al-Tilmisānī, Ramsīs Yūnān, A. Chehadé, E. de Nemès o A. Topalian. En este catálogo se incluían también algunos textos acerca del espíritu surrealista del grupo, sus objetivos y sus postulados.²⁴¹

La III Exposición tuvo lugar en el Hotel Continental en mayo de 1942. En esta ocasión también se expuso el trabajo de artistas de otros países árabes.

La IV Exposición se celebró en el Liceo Francés de El Cairo en mayo de 1944, e incluyó los trabajos de grandes maestros como Yusuf el-Afifi o Husain Yusuf Amin.

La V Exposición, que recibió el nombre de *La Séance Continue*, se inauguró el 30 de mayo de 1945. Como afirma Beránek, esta exposición, “más simple y menos peculiar”²⁴², carecía ya del elemento innovador de sus predecesoras, y simboliza ya la decadencia del movimiento surrealista egipcio. Contó con las obras de Nemes, Riz, Al-Tilmisānī, Yūnān, Topalian, Kāmil, Al-Jadem, Musgrave, Cossery, Henein y muchos más.

²⁴⁰ Beránek, “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p. 208

²⁴¹ Ver anexos 6.3.6 y 6.3.7 para el texto completo y la traducción de “El arte libre en Egipto”, texto de presentación de la exposición.

²⁴² Ondrej, “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p. 209

2.4.3 Incursión en política

A pesar de que el grupo tenía un carácter marcadamente cultural, es necesario considerar que, en el momento histórico en el que existió, se hacía casi imposible no definirse políticamente. En efecto, los miembros más prominentes del grupo, especialmente Georges Henein, Ramsīs Yūnān o Anwār Kāmīl, se autodefinían como trotskistas. Esta tendencia nunca llegó a estar muy extendida en Egipto, donde el comunismo acaparaba las ramas más radicales de la izquierda, y de hecho a menudo se obvia su existencia en las obras que recuerdan los movimientos políticos de la época, o en el mejor de los casos se define como “un movimiento insignificante, confinado a un pequeño círculo de jóvenes intelectuales egipcios”²⁴³, un “movimiento político e ideológico apenas visible en la sociedad egipcia”²⁴⁴.

Una teoría interesante de Selma Botman apunta a la posibilidad de que, más que una ideología realmente trotskista, los surrealistas tuvieran la voluntad firme de diferenciarse públicamente de otras corrientes de izquierda, buscando desligarse de “la élite cosmopolita, cuyos métodos de acción directa y cuyo apoyo a las plataformas prosoviéticas era inaceptable”²⁴⁵.

Así pues, los surrealistas más comprometidos políticamente participarán de manera relativamente activa en la vida política del país, aunque fue Henein el que más se implicó cuando, en las Elecciones Generales de 1945, “decide presentar al único candidato de izquierda, Fathī al-Ramlī, a las elecciones del Parlamento”²⁴⁶. Esta iniciativa, que resultó fallida, reportó consecuencias negativas al grupo, y a Henein en particular: “Tras la intensa participación de los candidatos del Frente Socialista (no estalinista) en las Elecciones Generales de 1945, la represión gubernamental se intensificó: el gobierno egipcio estableció una Corte Suprema de Seguridad que tenía como objetivo a los socialistas

²⁴³ Botman, *The Rise of Egyptian Communism*, p.12

²⁴⁴ Ídem

²⁴⁵ Ídem

²⁴⁶ M^a Cristina Boidard Boisson, “L’image de la France chez les surréalistes égyptiens à travers l’oeuvre de Georges Henein”, 23

revolucionarios.”²⁴⁷ En efecto, el cerco se fue estrechando en torno al grupo, y poco después de la Huelga General de febrero de 1946 dieciséis miembros fueron encarcelados, comenzando así la dispersión definitiva del grupo.

2.4.3.1 Pain et Liberté

Pain et Liberté es el nombre de un grupo de carácter trotskista que fundó Anwār Kāmil en los años cuarenta. Sin embargo, la existencia de este grupo no está aún esclarecida; según el autor que trate el tema, se habla de un grupo “hermano” de Art et Liberté, de una escisión formada por Kāmil y totalmente independiente, o de un grupo de carácter meramente político que incluía a Art et Liberté.

Ambas organizaciones, aunque tuvieran una evidente relación, eran muy distintas entre sí. Mientras Art et Liberté era un grupo de carácter cultural, centrado en la difusión del arte y la literatura, Pain et Liberté tenía unos objetivos marcadamente políticos. Precisamente por esta razón, la segunda agrupación tenía la capacidad de “captar una membresía más humilde, de extracción baja, y tuvo cierto éxito entre trabajadores de la industria textil y aeronáutica”²⁴⁸. Las actividades públicas que organizaba el grupo, generalmente conferencias, se centraban en “problemas sociales, económicos y políticos: la pobreza, la ignorancia y el sistema de clases que las perpetuaba; la necesidad de reforma de los partidos políticos, las relaciones económicas entre los trabajadores y los capitalistas y entre campesinos y terratenientes, la democracia y el gobierno popular”²⁴⁹.

²⁴⁷ LaCoss, “Art and Liberty: Surrealism in Egypt”,

²⁴⁸ Botman, *The Rise of Egyptian Communism*, p.15

²⁴⁹ Ídem

En efecto, Dave Renton define a Art et Liberté como el “primer grupo declaradamente trotskista”²⁵⁰ en Egipto. Según Renton, a partir de 1940 este grupo se incluirá dentro de una segunda organización, Pain et Liberté, ésta de carácter claramente político y fundada por Anwār Kāmil. Cita, para ilustrar el carácter del grupo, las palabras de Sayyid Sulayman Rifa‘i, futuro miembro del partido comunista egipcio, por aquel entonces trabajador que asistía a algunos de los encuentros del grupo trotskista:

Mi primer contacto, que vino por casualidad, fue con el grupo de Anwār Kāmil, Pain et Liberté. Más tarde me enteré de que Georges Henein formaba parte de él. Era un grupo de intelectuales. Hubo un encuentro en el campo, cerca de las pirámides. Allí nos encontramos una docena de nosotros. Kāmil llegó. Puedo verlo ahora mismo, con ese mechón de pelo negro cayéndole sobre un ojo y un cigarro pegado a la boca. Nos saludó y dijo: “Cantemos el himno”. Así, en medio del desierto, cantaron esa canción que comenzaba “¡Adelante camaradas, vivir es luchar!” Yo estaba impresionado. Entonces Kāmil dio un discurso, agitando su cigarro. Lo encontré carente de sentido.²⁵¹

Este grupo, aunque tuvo una vida breve y aparentemente improductiva, fue en realidad un experimento interesante que podría haber tenido éxito en otras circunstancias. El problema, como anota Renton, es que se trataba de un grupo apropiado para un movimiento ya asentado, no para una iniciativa aún indefinida y necesitada de una actividad continua; no era la manera idónea de organizar a los trabajadores radicalizados de finales de la década de los 40.

Cuenta John Roy Carlson en su libro *Cairo to Damascus* cómo conoció a Anwār Kāmil cuando buscaba información de primera mano sobre el marxismo y el trotskismo en Egipto:

²⁵⁰ David Renton, "Bread and Freedom: British Soldiers and Egyptian Trotskyism", *Revolutionary History* 8.2 (2002).

²⁵¹ Idem

Kāmil, un joven intenso, me contó cómo había sido encarcelado seis veces, primero por estalinista, más tarde por actividades trotskistas, en las que en ese momento estaba envuelto. [...] “Sidki [Pasha, primer ministro egipcio aliado de Gran Bretaña] era una especie de Mussolini egipcio. Tenía una idea: la fuerza. Pero no se puede detener el marxismo por la fuerza, con leyes, porque sus raíces se hunden en lo profundo de la miseria de la gente. El movimiento comunista comenzó realmente en 1939, cuando algunos estudiantes e intelectuales formaron el grupo Art et Liberté. Estudiábamos la teoría del comunismo, leíamos a Marx y a Lenin, recibíamos literatura de Londres y París; de EEUU traíamos el *Daily Worker* y *The Militant*. También teníamos periódicos revolucionarios de Beirut, Damasco y Bagdad. Nada de Rusia. Eran tiempos de guerra. Dos años más tarde Pain et Liberté sustituyó a Art et Liberté”, continuó Kāmil. “Estaba formado por un grupo dinámico de trabajadores e intelectuales. Quinientas personas venían a nuestros encuentros. Un día sesenta de nosotros acabamos en la cárcel.”²⁵²

Por su parte, El Janabi asegura que se trata de una escisión que llevó a cabo Anwār Kāmil en 1940 y que se separó en todos los sentidos del “grupo primitivo”. Según El Janabi, mientras Art et Liberté tenía un carácter trotskista, Pain et Liberté se basaba en un ideario estalinista. Asegura que, poco más tarde, Kāmil renegó de esta escisión y volvió a Art et Liberté para publicar un virulento panfleto en contra del estalinismo.

Por último, Louis Awad, rememorando aquellos años en Egipto, recuerda cómo Art et Liberté era un movimiento fundado por “Georges Henein y sus camaradas” (refiriéndose a Al-Tilmisānī, Yūnān y Fu’ād Kāmil). Por su parte, Anwār Kāmil era responsable de Pain et Liberté y de la revista *al-Taṭawwur*; “los dos grupos eran, de alguna manera, primos. Ignoro, sin embargo, si *Pain et Liberté* era un grupo o sólo un eslogan que representaba el ala artística de Art et Liberté”.²⁵³

²⁵² John Roy Carlson, *Cairo to Damascus*, p. 126-127

²⁵³ Aclimandos, "Louis 'Awad".

Del mismo modo que la constitución y la vida de este grupo no están aún totalmente esclarecida, su fin tampoco responde a un momento y a unas razones definidas:

Al final, el grupo simplemente se desvaneció. Carente de un liderazgo sólido y comprometido, nunca generó una actividad significativa o importante. Incapaz de aguantar la presión de las autoridades y los consecuentes arrestos y períodos de encarcelamiento, no desarrolló raíces políticas entre el pueblo. Además, grupos rivales absorbieron a algunos miembros de Pain et Liberté en sus organizaciones. Finalmente, quizás la razón principal del colapso fue la falta de experiencia organizacional y su ambigüedad teórica. Tras sus amplios eslóganes la organización era un caparazón vacío que nunca desarrolló un programa concreto y nunca capturó el espíritu de más que un puñado de personas.²⁵⁴

Así pues, el carácter e importancia de esta incursión política llamada Pain et Liberté no está aún esclarecida, pero, dado que el grupo Art et Liberté continuó con su actividad cultural, al menos, hasta 1945 (año en el que se celebra la última Exposición de Arte Libre organizada por el grupo), lo más plausible es que Pain et Liberté se tratara de un grupo independiente, de carácter exclusivamente político, pero hermanado con los surrealistas.

²⁵⁴ Botman, *The Rise of Egyptian Communism*, p.158

2.5 El final de Art et Liberté

2.5.1 Disolución del grupo

A pesar de que, tras las numerosas detenciones de miembros del grupo tras la Huelga General de 1946, la actividad del grupo se redujo notoriamente, seguían formando parte de la corriente surrealista, aunque prácticamente de manera nominal. Habría que esperar hasta 1948 para que la ruptura del grupo caiota con el movimiento surrealista de Breton fuera oficial. Tras la negativa del grupo en 1947 a firmar el manifiesto *A la Niche les glapisseurs de Dieu!*, sobre el que Breton aducía que “era mejor que nada”, los surrealistas egipcios decidieron desligarse de manera definitiva de los franceses. Alexandrian reproduce la carta de Henein a Breton del 26 de julio de 1948, encontrada por el autor entre los papeles de Henein:

¿Realmente no le inquieta constatar que lo que ha mantenido al surrealismo tras el fin de la guerra son las actas y las obras individuales, mientras que todo lo que tendía a la expresión colectiva desembocaba en el fracaso más estrepitoso, cuando no minaba el edificio tan pacientemente construido? [...] Usted mismo me dijo que consideraba *Neon*²⁵⁵ como una manera de *mantener en vilo* a nuestros *jóvenes amigos...* en espera de algo mejor. A las reservas de Ramsīs Yūnān se respondió diciendo que el manifiesto que se negaba a firmar era *mejor que nada*. Cuando llegamos a *mejor que nada*, convendrá conmigo que todo desaliento está permitido. [...] Es usted libre de ignorar lo que pensamos de *Neon* en Londres, Bucarest o El Cairo²⁵⁶. Es libre de felicitarse por el número de firmas conseguidas, sin preocuparse del significado de estas firmas y de las *segundas intenciones* por las que se consiguen algunas adhesiones. Déjeme decirle que nada es mejor que *Comme*²⁵⁷, que nada es

²⁵⁵ Publicación aparecida en 1947 bajo la dirección de Alexandrian.

²⁵⁶ Alexandrian apunta a que el malestar de los surrealistas de estas ciudades en referencia a *Neon* se debe a que no fueron invitados a participar. Al parecer, la idea era sorprender a la comunidad surrealista internacional con esta aparición inesperada; sin embargo, los que no fueron avisados lo entendieron más bien como una exclusión consciente del equipo de redacción.

²⁵⁷ Exposición realizada por la iniciativa del ocultista Maurice Baskine y que agrupaba a los “jóvenes” del surrealismo.

mejor que *Neon*, y mientras no exista nada superior a éstas, el silencio será la manifestación surrealista más recomendable.²⁵⁸

Así pues, las desavenencias entre los surrealistas franceses y los egipcios condujeron a un abandono por parte de estos últimos del movimiento internacional. El desencanto con esta experiencia propiciará las carreras en solitario de la mayoría de los miembros egipcios, que no volverán a unirse, al menos nominalmente, a ningún otro grupo cultural.

2.5.2 La difícil relación de Art et Liberté con el pueblo egipcio.

A lo largo de este recorrido por el surgimiento, desarrollo y declive del movimiento surrealista en Egipto, se han puesto de manifiesto algunas de las razones que privaron a esta iniciativa artística de una vida larga y prolífica. Sin embargo, es necesario profundizar en estos motivos para comprender cuáles fueron los puntos débiles.

Ondrej Beránek²⁵⁹ denuncia el “sospechoso silencio”²⁶⁰ con el que los críticos e historiadores más relevantes en el mundo del arte egipcio reciben a estos autores. Denuncia el hecho de que, durante mucho tiempo, las pocas referencias existentes al surrealismo son en forma de crítica e incluso ridiculización. En efecto, se hace necesario bucear en las razones que expliquen “por qué el surrealismo, confrontado con una sociedad sumida en una crisis de identidad, no ha podido desempeñar el papel que le habían asignado los protagonistas de esta aventura”²⁶¹.

La francofonía. Es la más obvia de las razones que podrían darse a la falta de entusiasmo con que el grupo surrealista fue recibido por la sociedad egipcia: su francofonía los alejaba, de

²⁵⁸ Alexandrian, *Georges Henein*, 1981, 53-55

²⁵⁹ Beránek, “The surrealist movement”, p.203

²⁶⁰ Beránek remite a Luthi, “Le mouvement surréaliste en Égypte.”

²⁶¹ Abdul Kader El Janabi, “Le Nil Du Surréalisme: Le Groupe Art Et. Liberté (1938-1952).” *Entre Nil Et Sable: Écrivains d'Égypte d'Expression Française (1920-1960)*. Eds. Marc Kober, Irène Fenoglio-Abd el Aal, and Daniel Lançon. Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1999, 51

entrada, de la inmensa mayoría de la población, que hablaba árabe e identificaba el francés con una élite cultural alejada de sus realidades.

Esta situación, que aún hoy día se sigue dando en muchos países árabes²⁶², responde en cierta medida a la situación lingüística del mundo árabe en general, en el que conviven en un mismo espacio el árabe estándar, los dialectos y una o varias lenguas occidentales, teniendo cada una de ellas un lugar reservado en la sociedad. Este lugar, a menudo determinado por fuerzas externas²⁶³, predispone de manera inconsciente a la población ante cualquier manifestación lingüística, que inevitablemente cuenta, de antemano, con la carta de presentación del idioma utilizado para transmitirla.

Resulta paradójico que, siendo la intención declarada del grupo el acercamiento de las vanguardias artísticas a la juventud egipcia moderna, parte de esta juventud no estuviera capacitada para acceder a estos conocimientos debido a la barrera idiomática. Los miembros del grupo pronto se harán cargo de la complejidad de esta situación, y tratarán de ponerle remedio con la publicación de la revista *al-Taṭawwur*, la primera revista del grupo publicada íntegramente en árabe. “Las acciones [del grupo] apuntaban a sacar del aislamiento a la nación mediante la emergencia de una Ciudad cosmopolita. Es un primer momento expresada en francés, esta acción pasará a ser bilingüe debido a la concienciación de la necesidad de una acción colectiva, *dans la mêlée*, en el espacio urbano, desde luego limitado al centro de la ciudad.”²⁶⁴

²⁶² Por ejemplo, en Marruecos, donde actualmente se publican numerosas revistas dirigidas a una élite socioeconómica y que cuentan con ediciones árabe y francesa, como pueden ser *Zamane* o *Nichane*.

²⁶³ En el caso de los países colonizados o sometidos a protectorados occidentales, a menudo el árabe, y especialmente el dialectal, queda relegado al entorno doméstico mientras que la lengua del país dominante se concibe como la lengua “oficial” y de la cultura.

²⁶⁴ Daniel Lançon, « Le Caire (1934-1941): le défi des avant-gardes européennes pour les écrivains égyptiens et pour Georges Henein en particulier », *Les Métropoles des avant-gardes*, Genève, Suisse, 2009, p.9-10

Egipcianidad. En un delicado momento histórico como el que vive el grupo Art et Liberté, en el que la turbulenta llegada de las potencias occidentales altera el panorama nacional notablemente, la cuestión de la autenticidad en lo referente a las manifestaciones culturales no es asunto baladí; la percepción de la población egipcia es, en este momento, de invasión a todos los niveles, por lo que es inevitable que iniciativas como la surrealista se pongan en duda, inicialmente, por la posibilidad de que se trate de otra forma más de injerencia externa en el país. Sin embargo, para los miembros del grupo Art et Liberté, la esencia del surrealismo y, en general, del arte, nunca tuvo carácter nacional:

El arte no tiene patria, no tiene territorio. Chirico no es más italiano que Delvaux belga que Diego Rivera mexicano que Tanguy francés que Max Ernst alemán que al-Tilmisānī egipcio. Todos estos hombres participan de una misma relación fraternal contra la que las razones de campanario o de minarete no pueden elevar más que una mínima barrera.²⁶⁵

Estas palabras de Henein reflejan la concepción apátrida e internacionalista que el grupo tenía del surrealismo; es significativo que, sin embargo, una de las principales críticas que se le hacían a este movimiento fuera su falta de “egipcianidad”. En un momento histórico en el que el sentimiento de pertenencia a la nación se les suponía a los intelectuales más comprometidos políticamente²⁶⁶, estos escritores y artistas no parecen preocuparse por orígenes ni nacionalidades, sino más bien por elementos comunes y lugares de encuentro en el arte y la literatura. Como recuerda Luthi, “la poesía surrealista representó, en Egipto, un esfuerzo consciente por desligarse de la poesía tradicional, romántica o simbolista, un esfuerzo por ir más allá de las reglas de la prosodia”²⁶⁷; es, quizás, este afán de diferenciación uno de los motivos que explican la dificultad que el público egipcio tuvo para reconocerse en sus obras.

²⁶⁵ “L’Art en Egypte (X): El Telmisany”, texto de Henein publicado en el nº17 de *Don Quichotte* como conclusión de una serie de artículos de Kamel Telmisany sobre los pintores surrealistas egipcios. Citado en Alexandrian, *Georges Henein*, Paris, Seghers, 1981, p.29

²⁶⁶ Como Ṭaḥa Ḥusayn, adalid del nacionalismo egipcio en el plano cultural.

²⁶⁷ Luthi, *La Littérature d’expression française en Egypte*, p. 145

El surrealismo egipcio, nacido al amparo del movimiento francés, compartía evidentes similitudes con éste: “la revolución, el amor por la aventura, la protesta continua, la rebelión diseñada para liberar la mente del convencionalismo en la vida y el arte, el deseo de unificar la realidad exterior y la interior, la exploración del flujo de la conciencia, el uso libre del humor negro y el disfrute con escenas de crueldad que ayudan a liberarse de las presiones de la vida”²⁶⁸. La idiosincrasia del surrealismo, principalmente basada en el poder del inconsciente, tenía una fuerza propia ante la que ninguna de las manifestaciones del movimiento que se han dado a lo largo y ancho del mundo ha permanecido indiferente.

Sin embargo, uno de los errores más habituales que se cometen a la hora de definir este movimiento es hacerlo en términos occidentales. Es obvio que el movimiento surrealista egipcio mantenía una estrecha relación con el movimiento originado en París, pero no hay que olvidar que “el surrealismo francés y el egipcio contaban cada uno con una serie de características propias relacionadas con sus respectivos antecedentes históricos”²⁶⁹. Estas diferencias se dan sobre todo en cuanto a los métodos utilizados por los egipcios para elaborar sus obras de arte; “el automatismo psíquico, por ejemplo, fue rechazado por la mayoría de artistas egipcios. Fue cultivado en su grado más puro sólo por Henein, Fu’ād Kāmil y, en menor medida, Yūnān.”²⁷⁰

Otra diferencia que algunos críticos han encontrado entre ambos movimientos es la forma en la que tratan el concepto de “diferencia cultural”. Mientras que los egipcios abrazan y celebran esta diferencia, llevándola a gala, el movimiento europeo es bastante más ambiguo en este aspecto: “¿qué sabemos realmente sobre los viajes de los surrealistas europeos si no es que mantienen su punto de vista eurocentrista a la hora de descubrir nuevas culturas? [...] El cuaderno de viajes que Breton escribió durante su estancia con los indios Hopi ilustra la falta de interés de los surrealistas en mantener un diálogo con el Otro. El cuaderno toma la forma del diario de un turista, y día tras día Breton refleja su punto de vista externo a la hora

²⁶⁸ Beránek, “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p2.17

²⁶⁹ Ídem

²⁷⁰ Ídem

de mirar a los Hopis.”²⁷¹ Así, el paternalismo con el que los surrealistas franceses parecen acoger la idea del Otro difiere diametralmente de la naturalidad con la que los egipcios viven su propia diferencia interna, expresada ya desde el mismo comienzo a través de la dualidad lingüística.

Una de las cuestiones más interesantes que se plantean a la hora de estudiar este movimiento es la de las posibles conexiones que se pueden establecer entre el surrealismo y las manifestaciones culturales populares; buscar una posible evolución de ciertos elementos que diera como resultado el arte surrealista “legitimaría” la egipcianidad de éste a ojos de sus críticos. No es, de hecho, difícil a primera vista establecer una continuidad entre la tradición árabe de “fusionar lo real con lo irreal”²⁷²; basta con tomar el ejemplo de *Las Mil y Una Noches*. En el caso particular de Egipto, también es posible encontrar elementos populares que sirvan como precedente, tal y como recordaba al-Tilmisānī en uno de sus escritos a la revista *al-Risāla*:

Señor, ¿acaso no ha visto usted las muñecas de azúcar *mulid*²⁷³ con sus cuatro manos? ¿Ha visto las pequeñas marionetas *qaragoz*²⁷⁴? ¿Ha escuchado alguna vez las historias de Umm al-Shu’ur²⁷⁵, Hasan el Listo²⁷⁶ y otros personajes de la cultura popular? Todos estos, señor, son ejemplos de surrealismo. ¿Ha estado alguna vez en el Museo Egipcio? Muchas de las esculturas faraónicas del Antiguo Egipto son surrealistas. ¿Ha estado en el Museo Copto? Gran parte del arte copto es surrealista. Lejos de estar imitando un movimiento artístico extranjero, estamos creando un arte

²⁷¹ Martin Antle, “Surrealism and the Orient”, *Yale French Studies*, 1109 (2006), p. 8

²⁷² Beránek, “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p.218

²⁷³ La ‘*arūsāt al-mawīd*’ es un dulce de azúcar con forma femenina que se consume tradicionalmente en Egipto para conmemorar la festividad del Mawlid, el nacimiento del Profeta.

²⁷⁴ El Karagoz es el teatro de sombras turco; por extensión, en el mundo árabe se conoce por *karagoz* al teatro de marionetas infantil.

²⁷⁵ Umm al-Šu’ūr es el nombre de un personaje mítico de la cultura popular egipcia. Se trata de una bruja que vaga por las orillas del Nilo y mata a los campesinos confiados.

²⁷⁶ Šatir Ḥasan es un personaje de la cultura popular árabe, protagonista de numerosas historias tradicionales.

que tiene sus orígenes en el suelo marrón de nuestro país, y que ha corrido por nuestras venas desde que vivíamos en libertad hasta ahora, amigo mío. [...] Los cuadros de Maḥmūd Saʿīd, el mejor de los pintores, son todos freudianos, igual que lo son la mayoría de obras de Maḥmūd Taymūr y Tawfiq al-Ḥakīm.²⁷⁷

Sin embargo, más allá de estas primeras impresiones, no es sencillo establecer una relación entre ciertos elementos aislados y el surrealismo. Pero lo cierto es que, más que las conexiones con la cultura tradicional, puede resultar interesante profundizar en cómo utilizan los surrealistas egipcios este “idioma” que toman prestado de Europa. Es, ciertamente, innegable que el surrealismo egipcio nace al amparo del francés, cuando Georges Henein conoce a André Breton y vuelve a El Cairo entusiasmado con las posibilidades de esta vanguardia artística. Pero ello no es impedimento para que, pronto, el surrealismo egipcio tome unos derroteros muy distintos de los que se podría haber esperado; quizás, en un principio, las manifestaciones del grupo sí pueden parecer más vacías de contenido, pero pronto será obvio que “el terreno de su lucha artística e intelectual era, en gran medida, egipcio”²⁷⁸.

Como queda patente en las múltiples publicaciones del grupo, uno de los principales objetivos de los miembros del grupo era la denuncia de las lamentables condiciones en las que gran parte de la sociedad egipcia vivía: la pobreza, la corrupción endémica, el caciquismo y la situación de la mujer son sus principales caballos de batalla, y es innegable que todos estos problemas afectaban de primera mano a la población. Al margen de que el modo de denunciar estas situaciones fuera el más adecuado, los temas que más preocupaban a los surrealistas eran puramente egipcios. Aunque una de las motivaciones del grupo fuera la resistencia contra el fascismo europeo, nunca dejaban de hacer mención a los problemas a los que debían enfrentarse en el curso de sus carreras artísticas en Egipto,

²⁷⁷ LaCoss, “Egyptian Surrealism”, 46

²⁷⁸ Flores Khalil, *The Arab Avant-Garde: Experiments in North African Art and Literature*,

especialmente en lo referente a la situación de la mujer y a la “hegemonía cultural interna” del país.²⁷⁹

El Janabi, sin embargo, plantea la existencia del movimiento egipcio como un mero “coletazo” del movimiento francés, “a pesar del objetivo inicial de los protagonistas de irrumpir en la realidad egipcia mediante el surrealismo con la esperanza de responder así a las necesidades de una sociedad que atravesaba lo que algunos historiadores han dado en denominar *la crisis de orientación*”²⁸⁰. Según él, el problema real es que la “iniciativa” surrealista (se resiste a denominarlo movimiento) carecía de una conexión auténtica con el ser egipcio, a favor de una personalidad francesa que poco tenía que ver con la realidad del país. El Janabi afirma que la idea que se transmitía al público era “la narrativa del progreso bajo el signo de la Razón”, más que “el signo liberador de lo Irracional”. El problema no es achacable únicamente a los impulsores del surrealismo, sino también a la sociedad árabe, cuyo carácter inherentemente cerrado a las innovaciones occidentales (siempre según El Janabi) despreciaría cualquier forma de novedad. Así, la experiencia surrealista egipcia, en lugar de ser una crítica a la Razón se ve convertida en “un mero componente del proyecto positivista”.

A esta crítica habría que añadir, sin embargo, un factor clave en este rechazo con el que la sociedad egipcia recibe al surrealismo: su europeísmo, su falta de condena a las potencias colonialistas, que, como ya se ha visto, empuja a los críticos egipcios a temer en el surrealismo una corriente europeizante y culturalmente colonizadora.

El problema de la traducción. El Janabi²⁸¹ introduce otro aspecto a destacar del comportamiento interno del grupo surrealista egipcio: la traducción que ellos mismos hacían de sus textos del francés al árabe para publicarlos, sobre todo, en *al-Taṭawwur*, y en los que se omitían algunas de las ideas más transgresoras en un intento de acercar los textos al pueblo egipcio. “Sus ideas radicales inconformistas, escritas en francés, revelaban de

²⁷⁹ Flores Khalil, *The Arab Avant-Garde: Experiments in North African Art and Literature*,

²⁸⁰ El Janabi, “Le Nil Du Surréalisme”, p.58

²⁸¹ Ídem

manera auténtica el proyecto emancipatorio del surrealismo. Deberían haber hecho lo propio con el árabe, sin embargo, este tipo de innovación debía ser difícil en una sociedad en la que la principal necesidad histórica no era la afirmación de la libertad artística, ya que no había experimentado la trayectoria de la historia del arte europeo.” El Janabi cita como ejemplo una comparación entre la reseña de Henein del *Foyers d'incendie* de Nicolas Calas, que había escrito en francés para *La revue des conférences*, con la adaptación que hizo al árabe para publicarla en *al al-Taṭawwur*, donde se podría ver “cómo el vigor crítico se reduce a un comentario del todo anodino”²⁸².

Uno de los ejemplos más obvios de esta adaptación (por oposición a una traducción literal) es el del manifiesto *Viva el arte degenerado*²⁸³, en el que algunas de las afirmaciones más categóricas e incluso incendiarias quedan reducidas prácticamente a la nada en la traducción al árabe del texto. Por ejemplo, al hablar de los gobernantes de los países totalitarios, a los que en el texto árabe se refiere como “ellos”, en el francés añade “bestias con galones ascendidas al rango de árbitros omniscientes”.

Igualmente, en el texto árabe omite algunas informaciones que, pese a no ser relevantes, dejan entrever cierto paternalismo hacia un público que, quizás, no entendería sus referencias. Por ejemplo, al hablar de la producción artística contemporánea, menciona a Cézanne y a Picasso en el plano pictórico, pero en el texto árabe omite la referencia a Henri Heine y a Thomas Mann, que sí están presentes en el francés. En esta misma línea, más adelante, al mencionar a Karl Hoffer, en el texto francés recuerda su condición de galardonado con el premio Carnegie en 1938, circunstancia que no se refleja en la versión árabe, quizás debido al desconocimiento del público respecto a este galardón.

Otra diferencia se encuentra más adelante, cuando, al hablar de la labor “purificadora” que estos países totalitarios pretendían llevar a cabo en lo referente a las artes, denuncian la destrucción de “todo lo que se opone al poder y al ejército, y así, a todo lo que incita al

²⁸² Ídem

²⁸³ Ver anexos para textos completos en árabe y francés, así como su traducción al castellano.

pesimismo” (en el texto árabe), frente a “todo lo que es anti-italiano, anti-racista, inmoral y depresivo”, tal y como aparece en el texto francés.

Por último, es reseñable la diferencia existente entre las firmas de ambos textos; mientras que en el texto árabe encontramos un total de treinta firmas, en el texto francés aparecen algunas más, a saber: Marcelle Biagini, Malanos, Marcel Nada, Edouard Pollack, Laurent Salinas, Scalet y Kamal William. Cabe la posibilidad de que la mayor difusión que, lógicamente, debió tener el texto árabe supuso un impedimento para que algunas personas se decidieran a firmar un texto de una ideología tan marcadamente vanguardista.

Apunta El Janabi a que, para el grupo, había prioridades muy distintas según utilizaran una lengua o la otra: mientras que el francés *soportaba* toda la carga crítica que los surrealistas querían transmitir, y “estaban en su mayoría a la altura de las corrientes ideológicas europeas, e incluso a menudo en la vanguardia de la crítica radical”²⁸⁴, el árabe necesitaba de un concienzudo trabajo previo que lo “liberara de la tiranía de la estructura tradicional coránica”. Así pues, en primer lugar había que “desencorsetar” la lengua árabe para conseguir que sirviese a sus propósitos, pero mientras tanto utilizarían el francés para transmitir las ideas más vanguardistas, que el árabe no estaba aún capacitado para cifrar.²⁸⁵

La cuestión religiosa. Los miembros del grupo, principalmente cristianos, no eran representativos de la sociedad egipcia del momento, que era mayoritariamente musulmana. Este era otro de los motivos esgrimidos por los intelectuales egipcios para resaltar su falta de conexión con el pueblo egipcio: si no compartían ni tan siquiera la religión, ¿cómo iban a erigirse en estandartes de la liberación del pueblo? “Todo intento de innovación, dado que es la consecuencia de la occidentalización de la vida social, sería visto como una intromisión

²⁸⁴ *Ibidem*, 59-60

²⁸⁵ La lengua árabe clásica, unida de manera indisoluble al Islam y al Corán, se ha percibido a menudo, y especialmente en los círculos culturales contemporáneos, como una lengua anquilosada y pomposa incapaz de adaptarse a las necesidades comunicativas y estilísticas del artista moderno. Así pues, el árabe clásico necesitaría pasar por un proceso de “liberación” que lo habilitara para ser utilizado como vehículo por el poeta contemporáneo.

cristiana en la vida privada del espíritu islámico, sin el cual la estructura mental en Egipto no sería la que es.”²⁸⁶

En el momento histórico que vivían los surrealistas, la religión jugaba un papel clave en la construcción de la nueva identidad egipcia. Como ya se ha visto, en la encrucijada en la que se encontraban, era necesario definir los componentes que formarían parte de esa identidad, definida principalmente por su oposición al Otro. Esta oposición, incluía, obviamente, uno de los factores más diferenciadores de las sociedades árabes: su religión, mayoritariamente musulmana. Así pues, toda iniciativa procedente de sectores no musulmanes se encontraba, desde un principio, con la opinión popular, que no la consideraba como propia debido, en parte, a esta razón.

Falta de conexión con el pueblo egipcio. Uno de los problemas que Georges Henein y sus compañeros nunca fueron capaces de gestionar, y que fue una de las causas de la falta de arraigo del surrealismo en Egipto, fue la falta de conexión entre la auténtica problemática del pueblo egipcio y el carácter del surrealismo: “su objetivo había sido poner en práctica el proyecto de la modernidad occidental, es decir europea, que emergió de una revolución constante de los medios de producción (como decía Marx) en una sociedad donde, por el contrario, la estructura socioeconómica se había quedado estancada e inmutable desde hacía siglos bajo la influencia del modo arcaico y tradicional de producción.”²⁸⁷

Ondrej Beránek²⁸⁸ habla de la falta de aceptación entre el público egipcio de este movimiento: “La marca *arte surrealista* se convirtió prácticamente en sinónimo de cualquier obra que se saliera de las tradiciones establecidas.” Afirma que en parte se debió a que los surrealistas no ofrecieron las explicaciones necesarias al público egipcio, que carecía de suficientes conocimientos de la cultura europea y el arte moderno. Así, las nuevas formas de la poesía contribuyen a esta imagen de “degeneración” de la literatura, del “todo vale”, que el público tiene del experimento surrealista.

²⁸⁶ Ídem

²⁸⁷ Ibídem, p. 59

²⁸⁸ Beránek, “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p.208

La poesía surrealista representa, en Egipto, un esfuerzo consciente por alejarse de la poesía tradicional, romántica o simbolista, un esfuerzo por ir más lejos de las reglas de la prosodia. Un gran número de producciones aparecen. Liberado de toda regla, el poeta no se restringe más a los imperativos que habían canalizado las energías de todos aquéllos que cogían la pluma. Bastaba, se creía, con alinear las palabras, las frases, los fragmentos de sueños, las ideas más descabelladas, para obtener una obra de arte, lo que no tarda en arrojar el descrédito sobre esta forma poética. Sólo aquéllos que tenían el don y el talento suficientes perseverarán en este camino.²⁸⁹

Así pues, son diversos los factores que intervienen en la relación de Art et Liberté con el público egipcio, y muchos de ellos, debido a su complejidad, explican en gran medida la dificultad de esta relación.

2.5.3 Influencias posteriores

Aunque fue básicamente un movimiento surrealista, Art et Liberté acogió distintas tendencias artísticas. También contribuyó a acercar al artista egipcio al mundo contemporáneo y a relacionar el concepto de arte con el concepto de libertad. Gracias al movimiento surrealista, se prestó más atención a nuestra herencia cultural que, de resultas, se convirtió en la inspiración de algunos artistas egipcios mucho antes de que Tawfiq al-Hakim escribiera su obra *¡Tú que subes al árbol!* [...] A menudo se dice que el arte moderno se internacionalizó como consecuencia de la colonización que cultural y militarmente invade los países colonizados, destruyendo por tanto sus tradiciones y su arte. Sin embargo, hay que señalar que el arte moderno europeo se ha visto influido por el arte oriental y africano antes de que ningún artista oriental o africano haya sido influido por el arte europeo. [...] El arte egipcio no existirá a no ser que nuestra herencia pasada pueda relacionarse con la herencia internacional: sólo esto nos llevará a establecer las bases de nuestro arte moderno.

²⁸⁹ Luthi, *La littérature d'expression française en Egypte*, p. 146

Por tanto, no deberíamos temer las innovaciones, por extremas que sean, ya que aquellos que luchan contra la innovación con el pretexto de proteger nuestra identidad nacional revelan la debilidad de su fe en su potencial crecimiento.²⁹⁰

Estas palabras de Ramsīs Yūnān, que reflejan su profundo conocimiento del arte moderno y las vanguardias, dan una idea de la influencia que las actividades del grupo Art et Liberté tuvieron en el desarrollo posterior del arte y la literatura egipcios. Este movimiento y la profunda crítica que incluía en todas sus manifestaciones “siguió siendo un contra-discurso como un nuevo idioma artístico hasta bien entrados los años 60.”²⁹¹

El grupo Art et Liberté introdujo, según Flores Khalil, una nueva iconografía local y una serie de “consideraciones teóricas que emergían de un contexto social, político y religioso con el que Francia, por ejemplo, no estaba lidiando”²⁹². Esta crítica a la vanguardia europea propició un desarrollo interno que se materializó, por ejemplo, en el arte abstracto o el simbolista²⁹³. Sin embargo, no son tanto las innovaciones formales que introdujeron como la forma de entender el arte y el proceso artístico lo más valioso que legaron los surrealistas a las generaciones venideras: “los surrealistas egipcios introdujeron una forma de elaborar arte organizada en torno a grupos artísticos auto-identificados y a manifiestos articulados sobre ideologías artísticas en lugar de a objetos sencillamente pintados o esculpidos. Su arte y sus escritos basados en la ideología también permitieron a los artistas egipcios de generaciones venideras identificarse con el carácter y la herencia cultural local de una manera más sutil que sus predecesores. Donde artistas precedentes, como Maḥmūd Mujtār y Maḥmūd Saʿīd, utilizaban referencias visuales evidentes al Antiguo Egipto así como a la cultura local, los

²⁹⁰ Ramsīs Yūnān, *Dirāsāt fi-l-fann*, Dār al-Kitāb al-ʿArabī, 1969, p.276-280, citado en Liliane Karnouk, *Modern Egyptian Art: the Emergence of a National Style*, Cairo: The American University in Cairo, 1988.

²⁹¹ Kane, *The Politics of Art in Modern Egypt*, 79

²⁹² Flores Khalil, *The Arab Avant-Garde*, p.97

²⁹³ Un buen ejemplo de esta influencia es la obra de ʿAbd al-Hādī al-Ŷazzār (1925-1966), reconocido artista egipcio que dedicó gran parte de su obra a la construcción de un nuevo arte contemporáneo nacional creado sobre las bases de la tradición egipcia.

artistas posteriores a los surrealistas incorporaron la identidad egipcia a sus trabajos de un modo más teórico”²⁹⁴.

Otra de los aspectos que integran el legado de los surrealistas está relacionado con el concepto de difusión del arte, ya que “abrieron también el arte a un diálogo abierto con la política”²⁹⁵, y cambió en gran medida el concepto de exhibición y divulgación del arte: las Exposiciones de Arte Independiente supusieron una revolución en este campo, y, “aunque el surrealismo no consiguió echar raíces en su forma original, los artistas egipcios han continuado utilizando las técnicas estéticas, las actitudes ideológicas y las redes políticas introducidas por este influyente grupo.”²⁹⁶

Aunque es innegable que la experiencia surrealista en Egipto marcó en cierta medida a una generación de artistas y literatos, durante muchos años se ha minimizado o ignorado por completo el impacto cultural de este grupo²⁹⁷. Mientras que algunos de sus miembros, como Ramsīs Yūnān, gozan de un merecido respeto por su trayectoria artística, el grupo como tal no ha trascendido de manera notoria como parte del panorama artístico del Egipto moderno. Lo cierto es que este fugaz movimiento cayó pronto en el olvido, y que los nombres de sus artífices no se encuentran precisamente entre los más conocidos de la literatura contemporánea árabe.

No será hasta finales del siglo XX cuando el experimento surrealista llevado a cabo por Art et Liberté encuentre cierto eco en los creadores egipcios, que en los años 90 vuelven la mirada a este movimiento surgido en el Egipto de los años 30 y 40.²⁹⁸ Estos escritores, liderados por ‘Abd al-Munīm Ramaḍān²⁹⁹ y Hišām Qišṭa, volverán la vista a la obra de Henein para

²⁹⁴ Alexandra Dika Seggerman, “Al-Tattawur (Evolution): An Enhanced Timeline of Egyptian Surrealism”, *Dada/Surrealism* vol.19, 1, 2013, p.2

²⁹⁵ *Ibidem*, 24

²⁹⁶ *Idem*

²⁹⁷ LaCoss, “Egyptian surrealism and ‘Degenerate Art’ in 1939”, p. 4

²⁹⁸ Según Beránek, en “The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s”, p.202, este “rescate” se debe, principalmente, a una crisis creativa en la literatura árabe.

²⁹⁹ Luthi, *La Littérature d'expression française en Egypte*

recuperar el espíritu de este movimiento, publicando algunas obras recopilatorias y reeditando la revista *al-Taṭawwur*.

Algunos críticos, como Abdul Kader El Janabi, aseguran que “ninguna manifestación organizada de surrealismo ha vuelto a aparecer jamás en las sociedades árabes tras este fulgurante paréntesis”³⁰⁰. Es cierto que el mundo árabe no ha conocido a ningún grupo autodenominado surrealista, cuyos miembros hayan dedicado la mayor parte de su trayectoria artística a este movimiento; sin embargo, es innegable que ha habido, y en la actualidad sigue habiendo, algunos autores³⁰¹ cuya producción está claramente vinculada al imaginario surrealista.

El mundo árabe moderno se ha identificado frecuentemente con la opresión intelectual y la censura ante todo tipo de crítica a lo establecido; es por ello que el surrealismo, caracterizado por el extrañamiento y el alejamiento de la realidad tangible, se ha convertido en un valioso instrumento a la hora de esquivar todo tipo de censura. Una frase, el esbozo de un pensamiento aparentemente absurdo, se convierten así en una crítica encubierta, un guiño al lector avezado y cómplice. No es de extrañar, por tanto, que los continuadores de este experimento surrealista lo sean, en gran parte, no sólo en el terreno estilístico, sino también, y como veremos a continuación, en el terreno de la ideología política.

³⁰⁰ Abdul Kader El Janabi, “D'Art Et Liberté Au "Désir Libertaire": Le Surréalisme Arabe.” *Qantara: magazine des cultures arabe et méditerranéenne* 19 (1996), 58.

³⁰¹ Ūrjān Muyassir y Unsī al-Ḥāyî, como veremos más adelante, son buenos ejemplos de esta vinculación.

3 LE DÉSIR LIBERTAIRE: EL MOVIMIENTO SURREALISTA ÁRABE EN EL EXILIO

3.1 Contexto histórico

3.1.1 Situación tras la Segunda Guerra Mundial

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial se encuentra con un mundo árabe firmemente enclavado en los sistemas imperiales británico y francés³⁰²; sin embargo, al finalizar el conflicto, la situación será bien distinta, ya que Oriente Próximo y el Magreb pasarán de la esfera de influencia de estas dos grandes potencias a un escenario en el que se encontrarían bajo el dominio de cuatro o más países.³⁰³ La inestabilidad de la nueva situación y de las relaciones internacionales en este delicado momento no hace sino acrecentar la sensación de opresión de los países árabes.

Así pues, tras la Segunda Guerra Mundial, una de las principales cuestiones que condicionan la situación de los países árabes es la búsqueda de la independencia real y la soberanía total sobre sus territorios. La liberación, independencia de las potencias coloniales y la construcción de identidades nacionales se convierten en una prioridad. Por tanto, los nacionalismos se imponen subordinando otros aspectos propios de la modernidad como las libertades individuales, la liberación de la mujer o la democratización de los sistemas políticos. Excepto Yemen del Norte, Egipto, Arabia Saudí e Irak, que habían obtenido la independencia (al menos teórica) con anterioridad, el resto del mundo árabe tuvo que esperar a la resolución del conflicto armado.

3.1.2 La creación del Estado de Israel

Una vez finalizada la guerra, la situación de la Palestina británica se convierte en un asunto de interés internacional. Tras la guerra, Gran Bretaña decide unilateralmente abandonar Palestina, donde ya grupos sionistas trabajan por el establecimiento de un Estado judío en el territorio administrado por Gran Bretaña, al que la población árabe local se opone. Por su

³⁰² Albert Hourani, *La Historia De Los Árabes*. Barcelona: Ediciones B, 2010, p.429

³⁰³ *Ibidem*, p.430

parte, Estados Unidos toma un papel más activo en el asunto, gracias a la legitimación otorgada por la victoria aliada.³⁰⁴

En 1947 Naciones Unidas crea una comisión específica con el objetivo de darle una solución al problema palestino. Esta comisión propondrá dos planes basados en la partición del territorio, y finalmente el plan aprobado será el que otorga el 55% del territorio a Israel.

La proclamación del Estado de Israel el 14 de mayo de 1948 dio lugar a la primera guerra árabo-israelí y significó el agravamiento del conflicto entre este nuevo Estado y los árabes de Palestina, que contaban con el respaldo del resto de Estados árabes de la región. La guerra, que ha pasado a la historia de los árabes como la *Nakba* (“el desastre”), duró unos meses, pero marcó un antes y un después en el imaginario colectivo árabe, pues supuso, por un lado, la pérdida de territorio palestino, huida y destierro de cientos de miles de palestinos (muchos de los cuales se convirtieron en refugiados³⁰⁵) y, por otro, una humillación para los árabes, cuyos ejércitos fueron incapaces de coordinarse y vencer a las fuerzas sionistas. Los árabes sufrieron, por tanto, una clara y potente falta de unidad y liderazgo político.

3.1.3 El nasserismo, el baazismo, el nacionalismo y el panarabismo

El nacionalismo árabe surge en gran medida como respuesta a esta necesidad de una independencia y soberanía reales, aunque responde, según Hourani³⁰⁶, a una combinación de varios factores: la idea de pertenencia al “Tercer Mundo”, un frente común de antiguas colonias en vías de desarrollo; la idea de la unidad árabe, de un conjunto de países con una cultura, una historia y suficientes aspectos en común para unirse entre ellos; por último, el socialismo como ideología política manifestada especialmente a través del panarabismo³⁰⁷.

³⁰⁴ Bernabé López García, *El mundo árabo-islámico contemporáneo: una historia política*. Madrid: Síntesis, 2000.

³⁰⁵ Según cifras de la UNRWA, 700.000 de los habitantes de la Palestina histórica pasaron a ser refugiados como consecuencia de la guerra de 1948.

³⁰⁶ Hourani, *La Historia De Los Árabes*, p.481

³⁰⁷ El panarabismo es una ideología política de carácter nacionalista cuyo objetivo principal es la consecución de la unidad política árabe, basándose para ello en la convicción de la existencia de una

Es en este contexto, y en el del Egipto posterior a la II Guerra Mundial, donde la monarquía, menoscabada por la falta de liderazgo, había perdido todo su prestigio, en el que tiene lugar el golpe de Estado de los Oficiales Libres en 1952, con Muhammad Naguib y Gamal Abdel Nasser, que asumiría el poder, a la cabeza. Por primera vez, después de mucho tiempo, un egipcio gobernaba, de manera directa y efectiva, a los egipcios³⁰⁸: este hecho marcó el comienzo de la recuperación del orgullo y la dignidad nacional, y fue el germen del futuro panarabismo.

La política de Nasser, centrada a nivel interno en la liberación efectiva del territorio egipcio, que aún contaba con la presencia militar de Gran Bretaña, y en la introducción de lo que daría en llamar *socialismo árabe*, “un sistema a medio camino entre el marxismo, que propugnaba el conflicto de clases, y el capitalismo, que implicaba la supremacía de los intereses individuales y el dominio de las clases que eran propietarias de los medios de producción”³⁰⁹, tenía a nivel internacional un claro objetivo: exportar la revolución a los países árabes con el objetivo de liberarlos de la injerencia extranjera. Como recuerda Luz Gómez, a pesar de los abundantes logros materiales conseguidos por el nasserismo, especialmente señalados en los campos de la educación y la sanidad, es “la fuerza de aquella esperanza”³¹⁰ lo que, aún hoy, se recuerda en el mundo árabe.

El otro gran movimiento que surge en estos momentos en el mundo árabe es el baazismo, o el “desafío al dominio de la política siria por un reducido número de grandes familias urbanas, o por los partidos o asociaciones flexibles de jefes que expresaban los intereses de aquéllas”³¹¹. Esta corriente política toma su nombre del partido sirio nacido en 1945 al-Baaz

única nación árabe, unida por una lengua y una cultura comunes. Michel Aflaq y Gamal Abdel Nasser, en el papel de teórico y político respectivamente, han sido los dos grandes adalides de esta corriente de pensamiento.

³⁰⁸ Después de haber sido gobernados por Gran Bretaña, los otomanos, los mamelucos, los ayyubíes, los fatimíes...

³⁰⁹ Hourani, *La Historia De Los Árabes*, p.486-7 y 492

³¹⁰ Luz Gómez García, “Nasserismo”, en *Diccionario de Islam e islamismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 2009.

³¹¹ Hourani, *La Historia De Los Árabes*, p.485

al-Arabi (Resurgimiento Árabe), y se basa en los principios de la unidad, la libertad y el socialismo.³¹² La nueva clase culta era el principal grupo social atraído por este partido, y su principal teórico Michel Aflaq (1910-1989), que afirmaba que “había una sola nación árabe, que tenía el derecho de vivir en un solo Estado unido”³¹³. A mediados de los 50, el Baaz comenzó a decantarse por su vertiente más explícitamente socialista, y con ello a difundirse por Líbano, Jordania e Irak. En 1963, el Baaz llegó al poder en Siria gracias a un golpe de Estado protagonizado por militares de izquierdas y simpatizantes de Nasser. Los partidos baazistas de Siria e Iraq, que comparten gran parte de su ideario con el nasserismo, serán paradójicamente rivales del dirigente egipcio, generando tensiones internas por la hegemonía y el liderazgo de los movimientos nacionalistas árabes. El devenir de los grandes partidos baazistas, inicialmente ligados a las proclamas socialistas y a conceptos como la libertad de expresión y la participación política, pronto se verá condicionado “por el imperativo de la consecución previa del proyecto revolucionario”³¹⁴, confluyendo finalmente en el totalitarismo que es hoy día marca distintiva de los regímenes baazistas.

3.1.4 La derrota de junio de 1967

La Guerra de los Seis Días –junio de 1967– representa, en conjunto, la última crisis radical y derrota del arabismo, desde el nivel político-militar en que fundamentalmente se asienta, pero abarcando la totalidad de planos y facetas de la existencia árabe contemporánea –especialmente en el *Mašreq*– para constituirse en hecho absorbente, clave y totalitario, en trauma integral.³¹⁵

La situación del mundo árabe en 1967 estaba claramente condicionada por las tensiones existentes entre los regímenes revolucionarios, representados por Nasser, y los regímenes conservadores, como Libia, Sudán y Kuwait. Estas tensiones apuntaban indudablemente a algún tipo de conflicto de carácter interno, y Nasser se encontraba fuertemente presionado

³¹² Luz Gómez García, “Baazismo”, *Diccionario de Islam e islamismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 2009.

³¹³ Ídem

³¹⁴ Ídem

³¹⁵ Martínez Montávez, *Introducción*, p. 190

para asegurar sus bases políticas, especialmente el liderazgo de la izquierda árabe, que se encontraba amenazado por el baazismo.³¹⁶

Aunque en un principio Israel y la cuestión de Palestina no figuraban entre las prioridades de Nasser³¹⁷, éste se vio forzado por la situación a tomar un papel activo en el asunto, razón por la que en mayo de 1967, ante los informes de un inminente ataque israelí a Siria, Nasser cerró el estrecho de Aqaba a la navegación israelí. Ambos bandos confiaban en sus propias fuerzas en caso de llegar al enfrentamiento armado. El 5 de junio Israel atacó Egipto y destruyó su fuerza aérea, y durante seis días siguió avanzando hasta ocupar el Sinaí, Jerusalén Este y Cisjordania, Gaza y los Altos del Golán (Siria):

La guerra fue un momento decisivo en muchos aspectos distintos. La conquista de Jerusalén por los israelíes, y el hecho de que los lugares santos musulmanes y cristianos estuviesen ahora bajo control judío, agregó otra dimensión al conflicto. La guerra cambió el equilibrio de fuerzas en Oriente Próximo. [...] Para los Estados árabes, y sobre todo para Egipto, lo que había sucedido era en todos los sentidos una derrota que mostraba los límites de su capacidad militar y política. [...] En un nivel muy profundo, la guerra dejó su señal en todos los habitantes del mundo que se identificaban con la condición de judío o de árabe, y lo que había sido un conflicto local cobró un carácter mundial.³¹⁸

Así pues, una contienda que se resolvió en unos pocos días marcaría para siempre a los árabes, interfiriendo notablemente en la construcción de las identidades nacionales tras la

³¹⁶ Malcom Kerr, *The Arab Cold War. Gamal 'Abd al-Nasir and his rivals, 1958-1970*, 3ª edición, Oxford Univeristy Press, 1971, pp 126 y ss.

³¹⁷ Malcom Kerr apunta que la liberación de Palestina era un asunto secundario en la política de Nasser, que en numerosas ocasiones había aducido múltiples razones para retrasar esta cuestión, especialmente la necesidad de esperar a una unificación de los Estados árabes y a la difusión de la revolución socialista, así como a la preparación de los ejércitos árabes y el aislamiento de Israel respecto a Estados Unidos. En este sentido, consultar también a Eugene Rogan en *Los árabes. Del Imperio Otomano a la actualidad*, Barcelona, Crítica, 2010.

³¹⁸ Hourani, *La Historia De Los Árabes*, p.492

descolonización. La figura de Nasser se había convertido en un símbolo del nacionalismo árabe, y Egipto buscaba convertirse en “el país líder de un bloque árabe tan estrechamente unido que el mundo exterior pudiese tratar con él sólo a través de un acuerdo con El Cairo”.³¹⁹ La debacle de 1967 no sólo supuso el fin del sueño panarabista, sino que, “en estos momentos de frustración surgió un discurso islamista mucho más radical y violento, que presentaba la victoria de Israel como la de un pueblo que se había mantenido fiel a su religión y creía que la derrota árabe era fruto de la adopción de valores extranjeros”.³²⁰ La derrota árabe, además, vino a poner fin a los tímidos acercamientos a Israel, generalmente encubiertos, que algunos Estados árabes, como Egipto o Jordania, habían realizado en los últimos años.³²¹

Nasser no llegaría a recuperarse jamás del revés sufrido en 1967, y aunque su pueblo no le permitió dimitir como era su intención, sus últimos años de vida, hasta su muerte en 1970, estarán fuertemente marcados por la situación en la que quedó Egipto tras la debacle.³²²

3.1.5 La guerra de 1973

Anwar al-Sadat, elegido presidente de Egipto tras la muerte de Nasser, heredó de su predecesor el conflicto con Israel, agravado por el espíritu reinante en el mundo árabe tras la derrota de 1967. La situación de “ni guerra ni paz”³²³ con Israel necesitaba un desbloqueo urgente, por lo que al-Sadat decide aliarse con Siria en un intento de recuperar posiciones mediante un ataque armado a Israel.

El 6 de octubre de 1973, día de la festividad hebrea del Yom Kippur, Egipto y Siria lanzaron su ofensiva sobre el territorio vecino. Esta guerra, aunque a nivel geoestratégico no produjera grandes resultados para los árabes, sí permitió a Egipto iniciar un proceso de paz con Israel,

³¹⁹ Hourani, *La Historia De Los Árabes*, p.493

³²⁰ Antoni Segura i Mas, *Aproximación al mundo islámico*, UOC, p.107

³²¹ Eugene Rogan, *Los árabes. Del Imperio Otomano a la actualidad*, p.531

³²² López García, *El mundo árabo-islámico contemporáneo*, p.223

³²³ *Ibidem*, p.267

que desembocó en los acuerdos de Camp David y en la firma del primer Tratado de Paz de un país árabe con Israel, “lo que habría de ser considerado por los regímenes árabes como la defección de Egipto de la causa palestina”³²⁴.

³²⁴ Ibídem, p.268

3.2 Contexto cultural

3.2.1 Situación de la cultura en el mundo árabe tras la Segunda Guerra Mundial

Es inevitable observar la rapidez con la que la poesía árabe del siglo XX se ha convertido en un arte moderno. En tan sólo cinco décadas, la poesía árabe ha pasado por prácticamente todas las fases del desarrollo que la poesía occidental ha experimentado a lo largo de tres siglos.³²⁵

El de entreguerras fue un período fecundo en el terreno literario, en el que el neoclasicismo y el romanticismo sacaron a la literatura árabe del estancamiento en el que se encontraba sumida. En esta época, los poetas no son aún “intelectualmente conscientes de las ideas modernas de revolución y lucha social”³²⁶, pero son los que preparan el terreno y sientan las bases necesarias para que otras generaciones creen una poesía nueva. “Su gran logro fue rescatar al lánguido y moribundo verso del siglo XIX de sus inmensas debilidades e imbuirlo de una nueva fuerza en forma y dicción, asegurándole a la poesía árabe moderna una base robusta y enraizada con la que los poetas de vanguardia de generaciones venideras podrían trabajar”³²⁷.

Badr Šākīr Al-Sayyāb (Iraq, 1926-1964) y Nāzik al-Malā'ika (Iraq, 1923-2007) son algunos de los principales exponentes de esta renovación, la llamada *poesía libre* (*al-šī'r al-ḥurr*). Según Abdul Kader El Janabi, “el *verso libre*, en el sentido occidental del término, apareció en 1954 en *Treinta poemas*, la primera recopilación de Tawfiq Sāyig, una clara ruptura con la poesía occidental”. En 1959 Muḥammad al-Magūṭ publicará su *Tristesse au clair de lune*, cuyos

³²⁵ Salma Khadra Jayyusi, “Modernist Poetry in Arabic”, en *Modern Arabic Literature*, ed. M.M Badawi, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p.138

³²⁶ Ibídem, p.137

³²⁷ Ídem

poemas, “donde el verso libre recordaba a las primeras experiencias del surrealismo”, estaban plagados de “imágenes insólitas y un ritmo audaz”.³²⁸

La *Nakba* o “catástrofe”, cuyo “hecho clave e inadmisible desde cualquier punto de vista que trate de explicar las acciones humanas con una mínima justicia coherente”³²⁹ fue la fundación del Estado de Israel en 1948, supuso el epicentro y el empujón definitivo del nacionalismo árabe. Afirma Jayyusi que tras la debacle palestina de 1948 la situación cambió drásticamente, cuando tanto el poeta como la audiencia fueron conscientes de hasta qué punto habían ignorado el “mal contemporáneo”³³⁰. Tras un primer momento de profunda tristeza, a mediados de los años 50 el mundo árabe experimentó el resurgimiento de la esperanza, una esperanza que exigía “la salida de la poesía de su torre de marfil”: “la debacle palestina de 1948 fue fundamental a la hora de admitir un cambio radical”.³³¹

3.2.2 El verso libre y la poesía en prosa: la generación de los 60

Con la revista *Šiʿr*, fundada en 1957 por Yūsuf al-Jāl, el poema árabe moderno entra en su fase decisiva. Si consideramos *Šiʿr* a la luz de sus aportaciones, podemos decir sin miedo a exagerar que la poesía árabe de hoy le debe la mayor parte de sus transformaciones. Es la primera revista árabe moderna que dedica un amplio espacio a los poetas extranjeros. Invita a sus lectores a acercarse a la modernidad contemporánea de las experiencias poéticas occidentales. [...] La revista *Šiʿr* es, en realidad, a la modernidad poética árabe lo que Bonaparte es al Egipto moderno.³³²

Con esta oda al papel que la revista *Šiʿr* tuvo en el desarrollo poético de la generación de los 60, Abdul Kader El Janabi quiere dejar constancia de la importancia de todo lo que bullía en aquellos años en las calles de ciudades como Beirut. La revista, además de dar cabida a los

³²⁸ Abdul Kader El Janabi (ed.), *Le poème arabe moderne*, p.7

³²⁹ Martínez Montávez, *Introducción*, p.123

³³⁰ Khadra Jayyusi, “Modernist Poetry in Arabic”, p.140

³³¹ Ídem

³³² Abdul Kader El Janabi (ed.), *Le poème arabe moderne*, p.8

nuevos talentos literarios emergentes, servía de vehículo para la literatura occidental, que se publicaba traducida al árabe y era leída con avidez por los jóvenes árabes. Una de las consecuencias de esta difusión de la literatura moderna occidental en el mundo árabe fue la permeabilización del estilo de los nuevos poetas árabes, que admitían gustosos las influencias externas. Angelika Neuwirth menciona la recuperación del *ghazal* como modelo literario por parte de los poetas de la era poscolonial, influenciados por la poesía anglófona. El *Himno a la lluvia*, de al-Sayyāb, y más tarde *Un amante desde Palestina*, de Darwīš, son buenos ejemplos de ello.³³³

La llegada del verso libre supone para la poesía árabe una liberación sin precedentes, que le abre el camino a un nuevo modo de entender la poesía, un nuevo campo para experimentar con libertad y sin prejuicios. “La historia de la poesía árabe contemporánea es, de hecho, un excelente ejemplo de la autonomía básica del arte en una época dinámica, una prueba de que tiene una vida artística propia, al margen de la intrusión de presiones externas”.³³⁴

3.2.3 La debacle de 1967: del realismo social al compromiso

La Guerra de los Seis Días ha sido uno de los momentos más señalados de la historia reciente del mundo árabe, ya que su impacto ha condicionado el devenir de una sociedad tan amplia y variopinta como la árabe. Indudablemente, los acontecimientos de 1967 supusieron un antes y un después en el panorama cultural del mundo árabe. Las raíces de ese sentimiento, sin embargo, hay que buscarlas un tanto más atrás, ya que, como recuerda Paul Starkey³³⁵, la guerra funcionó como catalizador de un sentimiento que ya se venía fraguando, y que se reflejaba en obras como *Tilka al-Rā'iḥa* (*Ese olor*, 1966) de Sonallah Ibrahim (1938-). La “perturbación de los espíritus, ese sentimiento de un mundo que se había descarriado, y que

³³³ Angelika Neuwirth, “Introduction”(Part One), en Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch and Barbara Winckler (eds.), *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, London, Saqi, 2010, p.41

³³⁴ Salma Khadra Jayyusi, “Freedom and Compulsion: The Poetry of the ‘Seventies”, *Journal of Arabic Literature*, 26 (1995), p.105

³³⁵ Paul Starkey, “The sixties generation and beyond”, *Modern Arabic Literature*, Edinburgh University Press, p.150

ya se expresaba en la poesía de la década de 1950 y 1960”³³⁶ alcanzó su cénit en este momento, y la inmensa mayoría de la población percibió la derrota como “una suerte de juicio moral”³³⁷, un castigo impuesto por la pérdida de los valores tradicionales. A este sentimiento se unía una nueva percepción de sí mismos: el desarrollo de los acontecimientos obligaba a cargar gran parte de la culpa en los hombros de los propios árabes. Como señala Hourani, “la época heroica de la lucha por la independencia había concluido; esa lucha ya no podía unir a los países árabes o al pueblo de cualquiera de ellos, y los fracasos y las deficiencias ya no podían imputarse de un modo tan integral como antes al poder y la intervención del extranjero”.³³⁸

Con estas palabras resume Hourani las implicaciones que la derrota militar sufrida en 1967 tuvo en una sociedad que a resultas de aquello experimentó un trauma que aún hoy subyace en ciertos aspectos de la identidad árabe. Tras una época de optimismo casi desenfrenado, de confianza en las posibilidades de un pueblo unido bajo un mismo lema, el panarabismo, la Guerra de los Seis Días puso en entredicho todas las certezas previas. A pesar de su brevedad, “dejó dolorosamente patente el atraso del mundo árabe [...] y aniquiló el sueño de la grandeza panárabe”³³⁹.

Este impacto, obviamente, se dejó notar especialmente en el ámbito cultural, donde todo pasó a girar en torno a este nuevo sentimiento de derrota y humillación: “en este momento de radicalización, donde todas las heridas querían ser nombradas, los jóvenes poetas se dejaron llevar por este movimiento mundial de politización de la cultura que les exigía métodos y visiones nuevas”³⁴⁰. Para Angelika Neuwirth, “las reacciones a la derrota en el mundo árabe pueden servir como ejemplo del impacto del trauma y el *shock* como anclas para la memoria histórica. Al igual que con cualquier trauma colectivo, las reverberaciones

³³⁶ Hourani, *La historia de los árabes*, 528

³³⁷ Ídem

³³⁸ Ídem

³³⁹ Angelika Neuwirth, “Introduction”(Part One), p.41

³⁴⁰ Abdul Kader El Janabi (ed.), *Le poème arabe moderne*, p.11

en todo el mundo árabe llevaron a una ‘crisis de representación’ en el arte y en la literatura”.³⁴¹

Tras dos décadas de ilusión, independencia y confrontación, los años setenta fueron los que “contemplaron el envejecimiento y finalmente la muerte”³⁴² del proyecto panarabista, los años “de los compromisos, las soluciones individuales y el aislamiento”³⁴³. La generación de los setenta fue igualmente testigo del éxodo intelectual, que cambió definitivamente el panorama y la identidad cultural de un pueblo herido en lo más profundo.

Así pues, la generación que llegó a la madurez durante estos convulsos años “se considera a sí misma la única heredera de la derrota”³⁴⁴, o al menos la única heredera que extrae una conclusión enriquecedora, a diferencia de los islamistas que “aprovechan” esta catástrofe para dar la espalda a todo el “corpus de pensamiento liberal y democrático occidental”, reemplazándolo por la filosofía de los Hermanos Musulmanes.³⁴⁵

3.2.4 La identidad cultural

La búsqueda de la identidad es un tema recurrente en la literatura árabe moderna, como es natural en un pueblo emergente que busca establecer su personalidad tras la etapa colonial. Esta búsqueda pasa a menudo por el nacionalismo, que deriva en ciertos casos en una hostilidad clara hacia Occidente: “el árabe aprende sobre sí mismo, lo que tiene y lo que no, mediante la confrontación con Occidente”.³⁴⁶ Es por ello interesante profundizar en los

³⁴¹ Angelika Neuwirth, “Introduction”(Part One), p.41

³⁴² Samia Mehrez, “Experimentation and the Institution: The Case of Ida’ah 77 and Aswat”, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, nº 11 (1991), pp-115-140

³⁴³ Ídem

³⁴⁴ Ídem

³⁴⁵ Angelika Neuwirth, “Introduction”(Part One), p.41

³⁴⁶ Issa J. Boullata, “Encounter between East and West: a theme in contemporary Arabic novels”, *Middle East Journal*, 30, 1 (1976), p.49-62

factores que influyen en la construcción de la identidad cultural árabe en estos años convulsos.

3.2.4.1 El compromiso

El panorama cultural árabe se ve seriamente afectado por los acontecimientos políticos acontecidos a mediados del siglo XX. La debacle de 1948 supuso un antes y un después en el curso de la literatura árabe moderna, que ya llevaba décadas ocupándose de temas como la libertad y la conciencia política; como apunta Jayyusi, “antes de 1948 los poetas podían a veces permitirse el lujo de una voz propia (como los románticos, los simbolistas y los surrealistas). Tras la debacle palestina de 1948 y la aparición de las autocracias regionales, muchas de las cuales restringían las libertades individuales, los poetas no tuvieron más alternativa que unirse a la lucha pan-arabista por la liberación de los enemigos internos y externos”³⁴⁷.

El concepto de la literatura del compromiso, introducido por Taha Husayn en 1947 a partir de sus lecturas de literatura europea, especialmente de Jean Paul Sartre³⁴⁸, ha suscitado desde sus comienzos un encendido debate entre los intelectuales árabes que se han dividido entre defensores y detractores. “Aquellos autores que creían que el auténtico hogar de la literatura árabe era la doctrina soviética del realismo socialista llamaban a la explotación del potencial revolucionario de la literatura. En el extremo opuesto estaban los autores [...] que defendían la libertad del arte. Es esencial para comprender este debate, que continuó durante años y fue dirigido principalmente por las influyentes revistas literarias de Beirut, ser consciente de que el compromiso se presentaba como una necesidad, y raramente se ponía en duda”.³⁴⁹

³⁴⁷ Salma Khadra Jayyusi, “Freedom and Compulsion: The Poetry of the ‘Seventies”, *Journal of Arabic Literature*, 26 (1995), p.105

³⁴⁸ Andreas Pflitsch, “The End of Illusions. On Arab Postmodernism”, en Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch and Barbara Winckler (eds.), *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, London, Saqi, 2010, p.29

³⁴⁹ Ídem

El primero de estos debates, que podría llamarse generacional, es el mantenido entre autores como Ṭaḥa Ḥusayn y al-‘Aqqād frente a la generación de Maḥmūd al-‘Alīm y ‘Abd al-‘Azīm Anīs en los principales periódicos egipcios de los años 50. Badawi resalta las palabras de Ḥusayn³⁵⁰: “La literatura es un fin por sí misma, y un autor escribe porque no puede dejar de hacerlo. [...] Esto no significa que la naturaleza sea de por sí inútil, o que los escritores sean individuos egoístas. Significa que la reforma, el cambio y la mejora de las condiciones de vida resultan de la literatura con la misma naturalidad con la que la luz proviene del sol o el perfume emana de una flor”³⁵¹.

Badawi menciona una conferencia de Maḥmūd Mas’adī en 1957 en la que defiende la libertad del autor frente al “compromiso”: un escritor puede hacer un gran favor al nacionalismo simplemente enriqueciendo las mentes de sus lectores, su visión del mundo. Esta libertad debe ser “protegida como uno de los valores más sagrados”. Esta conferencia fue acogida con frialdad, cuando no con hostilidad, ya que, excepto una minoría, la opinión general divide a los autores entre comprometidos y encerrados en su torre de marfil. Denuncia el abuso del término “compromiso” (*iltizām*), “repetido *ad nauseam*”, que según él responde a “la necesidad de un escritor de tener un mensaje, en lugar de disfrutar con la creación de una obra de la imaginación”³⁵².

Badawi cita a Louis ‘Awad como otro de los exponentes de la literatura comprometida, aunque éste hacía una distinción entre compromiso (*iltizām*) y obligación (*ilzām*): “el compromiso debe ser un acto de libre elección, ya que sin el elemento de la libertad se convierte en mera obligación”³⁵³. A partir de mediados de los 50, el compromiso deja de ser una opción y se convierte en un elemento necesario para recibir la aprobación de la crítica y el público. A principios de los 60, comienza a hacer aparición una serie de obras mucho más sutiles y profundas que los panfletos aparecidos tras la tragedia de 1948, pero igualmente

³⁵⁰ *Al-Adab*, II, 2 feb. 1954, p.70

³⁵¹ M. M. Badawi, “Commitment in Contemporary Arabic Literature”, *Journal of World History*, 14 (1972), p.858-879

³⁵² Ídem

³⁵³ Ídem

inspiradas en ella. Poco a poco comienza también a aparecer una corriente que se opone al optimismo fácil del realismo socialista, representada especialmente por Mahfuz.³⁵⁴

Este debate acerca del compromiso en la literatura no sólo ha existido a nivel interno, sino que también se ha mantenido a nivel externo. Para ilustrar la discrepancia entre el modo en que los árabes y los occidentales entienden la relación entre política y literatura, Pflitsch cita una conversación entre Alain Robbe-Grillet y Jabra Ibrahim Jabra en 1988, en la que el autor francés aboga por la separación entre ambos temas mientras que Jabra afirma que los árabes “simplemente no pueden permitirse el lujo [...] de conseguir ese grado de distancia en el arte y la literatura que los separa por completo de la sociedad y las condiciones sociales”³⁵⁵.

El propio Pflitsch resume en las siguientes palabras la función que, en su opinión, debe tener la literatura:

Es inherente a la literatura el poder de hacer frente al fanatismo, de ser su antídoto, no prescribiendo soluciones caídas del cielo o ayudando a distinguir el bien del mal, sino más bien como una forma de pensar y de percibir que pone en duda todo lo establecido como definitivo y exclusivo. Esperar de la literatura un remedio en forma de directrices para una acción constructiva sería un claro error. Pero en su singular carácter abierto, que desafía lo definitivo y ofrece múltiples perspectivas, la literatura puede ser capaz de mostrar un camino más eficaz que las medidas a corto plazo, que combaten los síntomas más que las causas.³⁵⁶

Este debate, anclado en la cultura árabe, ha conocido dos grandes momentos que lo han marcado definitivamente. En primer lugar, la derrota de 1967, que significa un punto de inflexión para la historia cultural árabe: “No hubo apenas autores árabes cuya fe en el progreso no se tambaleara profundamente y que no se vieran repentinamente privados de orientación ideológica: en resumen, que no comenzaran a dudar de los dogmas de la

³⁵⁴ Ídem

³⁵⁵ Andreas Pflitsch, “The End of Illusions. On Arab Postmodernism”, p.28-9

³⁵⁶ Ídem

modernidad. La creencia sin fisuras en un futuro mejor, el nasserismo como su emblema, dio lugar a un profundo escepticismo y una profunda desconfianza. [...] Las palabras habían perdido su inocencia. La literatura nunca volvería a ser la misma”.³⁵⁷

El segundo de estos momentos será la guerra civil de Líbano, que dio comienzo en abril de 1975 y se extendió hasta 1990, marcando así a una generación completa de intelectuales, escritores y artistas que volvieron a ver sus identidades tambaleadas debido a un conflicto que marcó igualmente a todo el mundo árabe.

3.2.4.2 La relación entre Oriente y Occidente

Otro de los ejes sobre los que gira la construcción de la identidad árabe moderna es la relación entre Oriente y Occidente, entre la tradición y la modernidad. Esta relación, como ya se ha visto con anterioridad, es uno de los grandes temas en la literatura árabe moderna, y ha sido tratado desde todos los puntos de vista posibles. El gran dilema que se ha planteado durante generaciones en lo referente a la identidad se puede resumir en una pregunta: “¿Los pueblos árabes podían recorrer un camino que se les señalaba desde fuera, o podían encontrar en sus propias culturas y creencias heredadas los valores que habrían de orientarlos en el mundo moderno?”³⁵⁸

La asimilación de los conceptos “modernización” y “occidentalización” hacen del proceso de cambio en el seno de las “culturas derrotadas”³⁵⁹ una experiencia con ciertas connotaciones de humillación y de amargura, sentimientos intrínsecamente unidos a la profunda crisis de identidad que experimenta el mundo árabe.³⁶⁰ Esta modernización-occidentalización ejerce las funciones de caballo de Troya de la civilización dominante; las civilizaciones dominadas,

³⁵⁷ Ídem

³⁵⁸ Hourani, *La historia de los árabes*, p.529

³⁵⁹ Amin Maalouf, *Identidades Asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p.81

³⁶⁰ Maalouf hace un profundo y lúcido análisis del proceso modernizador experimentado a escala global en los últimos tres siglos, proceso liderado indudablemente por Occidente, que tomó la iniciativa modernizadora y relegó a un segundo plano al resto de civilizaciones existentes, que desde ese momento quedaron marginadas de un modo casi irreversible.

conscientes de la necesidad imperativa de dejar lugar al progreso, temen al mismo tiempo el impulso arrollador de éste, que amenaza abiertamente con imponerse por encima de las bases de la cultura preexistente.

De entre todos los acercamientos posibles al tema de la relación Oriente-Occidente, cabe destacar dos de ellos: el primero ahonda en “la imposibilidad de aunar Islam y modernidad, de modo que hasta que el Islam no desaparezca, o al menos, reduzca su presencia en el mundo árabe, la auténtica modernidad no llegará a este”³⁶¹, mientras que el segundo afirma que “los árabes o los musulmanes se han distanciado tanto de sus tradiciones que la conexión con el progreso y el desarrollo sólo es posible hoy a través de un acercamiento a su propia identidad”³⁶².

La complejidad de este tema viene dada, entre otros factores, por la percepción que el mundo árabe tiene de la actitud de Occidente para con ellos; la simplificación extrema del problema, que lo convierte en una dicotomía entre Islam y modernidad, sitúa invariablemente al pueblo árabe en un lugar de desventaja. Pflitsch compara la relación de Occidente con el resto del mundo con la fábula de la liebre y la tortuga: da igual lo que haga la liebre no occidental, porque la tortuga occidental siempre la esperará en la línea de llegada, afirmando con superioridad “yo ya estoy aquí”.³⁶³ El hecho de que Occidente explique la problemática del mundo árabe contemporáneo como una sucesión lógica cuyo origen se encuentra en el papel dominante del Islam, y al mismo tiempo afirme categóricamente la incompatibilidad total entre Islam y modernidad “lleva a una asunción que ha alcanzado el estatus de verdad absoluta, y que raramente se pone en duda hoy en día: que el Islam es una religión fundamentalmente atrasada, incluso medieval, que posiciona a las sociedades a las que engloba como nada menos que el contrapeso ideal de la modernidad”.³⁶⁴

³⁶¹ Andreas Pflitsch, “The End of Illusions. On Arab Postmodernism”, p.31-32

³⁶² Ídem

³⁶³ Ibídem, p.25

³⁶⁴ Ídem

3.2.5 Antecedentes culturales

A lo largo de los años transcurridos entre la época durante la que Art et Liberté desarrolló sus actividades y los años 70, cuando Le Désir Libertaine apareció en el panorama cultural árabe, es necesario señalar la existencia de algunas manifestaciones surrealistas en la literatura árabe.

Estas manifestaciones, completamente aisladas e individuales, han sido ampliamente reconocidas como surrealistas, pero no pueden enmarcarse en la actividad de ningún grupo organizado, de modo que, a pesar de su importancia, a menudo aparecen reflejados en los manuales de literatura como anécdotas sin mayor trascendencia. Sin embargo, los autores aquí mencionados son los autores de una obra de gran valor, que deja de manifiesto su originalidad e individualidad, y que servirá de alimento para los surrealistas futuros.

3.2.5.1 Ūrjān Muyassar (1914-1965)

Nació en Estambul (Turquía) en 1914 y murió en Aleppo (Siria) en 1965. Estudió en la Universidad Americana de Beirut, y dedicó su vida a la literatura. En 1947 publicó junto a ‘Alī al-Nāṣir un volumen de poesía surrealista llamado *Siryāl*. En la introducción, Muyassar incluyó una presentación del movimiento surrealista europeo, así como algunas afirmaciones “que reflejaban una mente independiente que no confiaba completamente en la teoría occidental”³⁶⁵.

A pesar de lo innovador de su trabajo, y de la singularidad que lo caracteriza, Muyassar no ha gozado de una gran repercusión en el mundo de las letras árabes. Salma Khadra Jayyusi³⁶⁶ es una de las pocas estudiosas que han tratado de otorgar a Muyassar el lugar que le corresponde en la historia de la literatura árabe, enmarcando su actividad en un momento de experimentación frenética, de “atrevimientos estéticos y aventura”, como los del simbolista Sa‘īd ‘Aql, y afirmando al mismo tiempo que *Siryāl* “es probablemente el

³⁶⁵ Khadra Jayyusi, “Modernist Poetry in Arabic”, p.144

³⁶⁶ Ídem

experimento poético más vanguardista en la poesía árabe moderna antes del movimiento del verso libre a finales de los cuarenta”.

Afirma Jayyusi que el público contemplaba la obra de Muyassar, en el mejor de los casos, como un “ejercicio de ingenio”, y en el peor como un “grotesco intento de imitar una poesía occidental ajena al espíritu general y al estilo aceptado en la poesía árabe”; veían en el estilo “sólo frases desintegradas”, probablemente a causa del uso de la escritura automática en este volumen. Muyassar, anticipando la acogida de su trabajo, atacaba “el analfabetismo del gusto literario de los lectores cuyas mentes están acostumbradas a la claridad tradicional y a las rápidas conexiones lógicas”³⁶⁷.

En cuanto a al- Nāṣir, que había publicado poesía previamente, se desmarca aquí de su propio estilo y “abandona el metro, la rima y la tradicional claridad que caracterizaba a su poesía”; Jayyusi lo achaca a la intensa influencia de Muyassar, conocido como “diletante y escritor de vanguardia” en Siria.

Muyassar llamaba a la liberación del subconsciente, que describía como una amplia reserva que contenía las reacciones de nuestros encuentros con la realidad que nos rodea. Si el artista, en estado de creatividad, es capaz de llegar a estas reacciones y liberar por tanto el subconsciente en el momento en el que se funde con la consciencia, entonces puede conseguir una creación auténticamente surrealista.

A pesar de lo revolucionario de esta obra, como recuerda Jayussi, es “muy difícil evaluar la influencia de un libro como *Siryāl* en la poesía árabe contemporánea”, a excepción de la profunda marca que dejó Muyassar en Adonis, como él mismo reconoce³⁶⁸.

Para Abdul Kader el Janabi, protagonista del movimiento surrealista que tendrá lugar en los años 70, la figura y la obra de Muyassar no pueden ser consideradas como surrealistas,

³⁶⁷ Khadra Jayyusi, *Trends and Movements*, p.516

³⁶⁸ En la entrevista de Adonis publicada en la revista Banipal bajo el título *There are many Easts in the East and many Wests in the West*, <http://www.banipal.co.uk/selections/16/162/adonis/>

presumiblemente porque disienten en el fondo y en la forma de lo que él considera el cánón surrealista, es decir, Breton y su obra. Esta opinión está claramente influenciada por la idealización de Occidente y su cultura por parte de El Janabi, para el que la postura de Muyassar era inadmisibile. Éste no veía los experimentos occidentales “como parangones infalibles de perfección” sino que poseía un fuerte criterio y una gran capacidad de crítica, y las utilizaba a la hora de analizar el surrealismo europeo. Para Muyassar, “la poesía de André Breton y su grupo no es más que composiciones puramente mentales expresadas en un simbolismo extremo”, o, en el mejor de los casos, “para-surrealista”.

3.2.5.2 Unsī al-Ḥāyî (1937-2014)

Unsī al-Ḥāyî cree en el amor en el sentido surrealista de la palabra, en el amor que contiene la blasfemia, a pesar de que nos lo haga concebir como un acto de fe. Cree que la mujer es Dios y para lograr ese amor necesita un horizonte de libertad en las relaciones. Cree también que la rebeldía es el único camino para que cambie la sensibilidad social y poética y que haría falta una sociedad con fronteras, una entidad delimitada y un espacio social concreto para que la rebeldía fuera efectiva.³⁶⁹

Nacido en Beirut en 1937, hijo del periodista y traductor Luwis al-Ḥāyî y de Marie Akl, recibió una educación francesa y comenzó muy pronto a mostrar su interés y capacidad para la composición poética.

En 1956 comenzó a hacerse cargo de la sección cultural del diario *al-Nahār al-‘arabī wa-d-duwālī*, y poco después, simultáneamente, participó en la creación de la revista *Ši‘r*. Fue miembro del comité de redacción junto a poetas y críticos como Adonis, Fu‘ād Rifqāh, ‘Išām Maḥfūz, Jabra Ibrahīm Jabra, Henry al-Qayyim, Ilyas ‘Awad, Šawqī Abi Šaqra, Muḥyī al-Dīn Muḥammad, Riyāḍ Nāyib al-Rayyis.³⁷⁰

³⁶⁹ Abdelkádīr El Yanabī, *Horizontes Verticales*, Madrid, Ediciones de Oriente y del Mediterráneo, 2001, p.163

³⁷⁰ Dounia Abourachid Badini, « La vie littéraire autour de la revue libanaise *Shi‘r* (1957-1970) », *Middle Eastern Literatures*, Vol. 13, n° 1, abril 2010

Ha sido unánimemente reconocido como uno de los poetas más representativos de la vanguardia libanesa de los años 50, y uno de los primeros en experimentar con el poema en prosa. Martin Antle³⁷¹ habla de los encuentros entre el surrealismo y Oriente Medio, afirmando que fue Unsī al-Ḥāyî el que, a finales de los '50, rompió con la tradición de la poesía árabe monorrima y comenzó a experimentar con el poema en prosa.

Narjess D'Outreligne³⁷² lo considera sin ninguna duda el primer poeta surrealista de expresión árabe, basándose para ello en su producción poética y en su homenaje a Breton, escrito tras su muerte: *Le roi des Djinns est mort à Paris* (*El rey de los jînns ha muerto en París*).

Su colección de poemas en prosa *Lan* (1960) es un claro alegato a favor del verso libre y de las vanguardias artísticas; como señala Mounah A. Khouri³⁷³, en la introducción de esta obra al-Ḥāyî explica detalladamente su concepto de poesía en prosa.

Unsī al-Ḥāyî no es un simple poeta que ha publicado divanes, también es autor de una poética-cinética, con sus modelos y sus propuestas teóricas. Hay que leer sus poemas a la luz de sus artículos. La poética de este autor rechazado como *el otro* por un inconsciente colectivo frustrado, quedará como un simple ensueño que se agita entre tabúes.³⁷⁴

La gran admiración que Janabi siente hacia Unsī al-Ḥāyî, y el reconocimiento de su figura como precedente indiscutible de su obra surrealista, lo sitúan como la gran influencia y referente del movimiento surrealista que tendrá lugar entre los árabes exiliados en París en los años setenta.

³⁷¹ Martin Antle, "Surrealism and the Orient", *Yale French Studies*, n109 (2006), pp 4-16

³⁷² D'Outreligne, « Le surréalisme en Orient », p.248-251

³⁷³ Mounah A. Khouri, "Prose Poetry: A Radical Transformation in Contemporary Arabic Poetry", *Edebiyat*, 1, 2 (1976), 127-149

³⁷⁴ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p. 162-3

3.3 Abdul Kader El Janabi y la formación del grupo Le Désir Libertaire

3.3.1 Abdul Kader El Janabi



وعبدالقادر الجنابي يستمع الى خياله

Extraído del nº4/5 de la revista Farādis

Nada más traerme mi madre al mundo, bajaron del cielo unos ángeles y fui circuncidado. Dicen también que el día en que nací cerraron tres mezquitas y que, al día siguiente, los vecinos encontraron a un religioso ahorcado en su habitación. Aunque nadie llegó a saber el motivo, uno de los diarios de la época publicó que había dejado una nota que decía: “una luz me lo ha ordenado”.³⁷⁵

Nacido el 1 de julio de 1944 en Bagdad (Irak) en el seno de una familia modesta, tuvo una infancia feliz durante unos años marcados por el comunismo y la revolución. En su familia había varios miembros simpatizantes con el Partido Comunista, como él mismo recuerda

³⁷⁵Ibídem, p.11

con humor en sus memorias: “mi madre era comunista de corazón. Así, sin más, sin que nadie supiera por qué. Le pasaba como a todas las sufridas mujeres iraquíes que soñaban con una sociedad comunista sin haber oído nada del leninismo, del marxismo, ni de los campos de Stalin, pues de haber sabido de ellos, habrían cambiado de idea”.³⁷⁶

La relación de Abdul Kader El Janabi con la religión siempre ha sido polémica, y la crítica a la religión y a sus instituciones es uno de los pilares sobre los que se sustenta su ideología. En sus memorias recuerda, orgulloso, cómo la religión no estuvo nunca destinada a ocupar el papel “establecido” en su vida: “¿Musulmán yo? Imposible. ¿Acaso no me expulsaron un mes después de que me metieran a la fuerza en la escuela coránica por no haber sido capaz de memorizar un solo versículo del Corán?”.³⁷⁷ Sus padres, por tanto, lo matricularon en la escuela pública en la que comenzó a despertarse su interés por la literatura.

Sus primeros contactos con Occidente tuvieron lugar durante estos años de infancia y juventud, principalmente a través del cine de Hollywood, y fueron clave en la construcción de su identidad a una edad muy temprana, circunstancia que le permitió “mantener su individualidad intelectual” durante los sangrientos levantamientos políticos de 1963³⁷⁸, en un entorno de opresión y censura estatal.³⁷⁹ Esta fascinación por la cultura occidental no era fruto de la adolescencia, sino una manifestación temprana de lo que más tarde se convertiría en una “idealización acrítica”³⁸⁰, según Sybilla Krainick, de todo lo relacionado con Occidente y sus manifestaciones culturales.

Igual que estaba escrito que había de ingresar tarde en la escuela, era también mi destino que la abandonara temprano, y por el camino más corto –la ventana- para unirme a una generación perdida, que se había rebelado contra los valores y

³⁷⁶ *Ibíd.*, p.24

³⁷⁷ *Ibíd.*, p.12

³⁷⁸ En referencia al golpe de Estado que llevó al partido Baaz al poder en 1963.

³⁷⁹ Sibylla Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back. The Iraqi Author Abdalqadir al-Janabi”, en Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch, Barbara Winckler (eds.), *Arabic Literature: postmodern perspectives* (342-360), London, Saqi, 2010, p.342

³⁸⁰ *Ídem*

costumbres tradicionales. [...] Esta generación, venida de otras ciudades, crecía en las calles de Bagdad y en sus cafés, y sería conocida como la generación de los años sesenta.³⁸¹

Siendo muy joven, El Janabi comenzó a frecuentar a una serie de jóvenes escritores y artistas bagdadíes que más tarde formarían la llamada *Generación de los 60*. Fascinado por sus aptitudes y sus actitudes, El Janabi hizo su primera incursión en la creación poética y, sobre todo, en la traducción. De la mano de los miembros de la generación de los 60, como Jean Dammó, Abderrahmán Tahmasi, Fadel Asawi, Sargon Boulus y Muayid Rawi, Abdul Kader El Janabi se adentró en las profundidades de la poesía contemporánea y comenzó a realizar sus primeras traducciones: “La traducción me interesaba más que la escritura. Tenía una pequeña sección en el periódico *Nasr* dedicada a la poesía negra americana. Publicaba poemas de amigos o traducidos por mí en todo tipo de periódicos y revistas”.³⁸² Algunas de estas traducciones, publicadas en revistas literarias, le valieron, a juicio de Abdul Kader El Janabi, la aceptación del grupo.

La generación de los 60 es, por tanto, otro de los pilares de la formación intelectual de Abdul Kader El Janabi, y sus miembros han gozado siempre de su respeto y su admiración. Esta generación de artistas y escritores vino a llenar, según El Janabi, el vacío de poder que había dejado el golpe de Estado de los baazistas en 1963:

Los golpes de Estado de los militares no tuvieron un batallón cultural que actuara desde dentro de los intelectuales, como fue el caso después del pronunciamiento de 1968; es a esto precisamente a lo que llamo ‘ausencia de poder’ [...]. Lo que no significa que fuéramos nosotros el verdadero poder, como opinaron algunos iluminados. Pero gracias a dicha ausencia, la cultura se manifestó como un intento

³⁸¹ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.19,

³⁸² *Ibíd.*, p. 46

serio de crear una sensibilidad *plástica* liberada de los compromisos ideológicos anteriores al 8 de febrero³⁸³, supeditados al partido.³⁸⁴

Esta idea del “arte por el arte”, liberado del tan laureado compromiso político e ideológico, será un tema recurrente en la carrera de El Janabi, y centrará buena parte de sus críticas futuras. Este concepto proviene también de la lectura y acercamiento a la cultura occidental, que ya llevaba un largo camino recorrido en este aspecto, y que El Janabi acoge con entusiasmo: “como muchos otros en su generación, el compromiso con la innovación poética y la apertura a la cultura occidental fueron los objetivos principales de su carrera literaria”.³⁸⁵ Es gracias a publicaciones literarias como *Ši'r* y *Hiwār* que El Janabi entra en contacto con los movimientos de la vanguardia literaria europea y árabe, y siempre agradecerá a estas revistas y sus editores el importante papel que tuvieron en su formación intelectual.

También en estos años tiene lugar el primer contacto de Abdul Kader El Janabi con las corrientes revolucionarias laicas existentes en el mundo árabe. Estas teorías formarían más tarde parte de la ideología revolucionaria de El Janabi, y gracias al contacto temprano con ciertos ambientes proletarios, la lucha de clases será en el futuro una de sus prioridades:

El primer libro que me recomendó [un trabajador del Taller Bagdad de Confección de Camisas] fue *Obras escogidas de Salama Musa*. En cuanto lo abrí, me sacudió la primera frase: ‘No es que la misión de la literatura se reduzca a criticar la vida, sino que su principal misión, el eje en torno al que gira, es criticar la vida’. Entonces, esto es lo que tienen que ser un escritor, un intelectual con sentido social. Sentí que me empapaba en sudor. ¿Quién es este Salama Musa? Tenía que averiguarlo. [...] Cuánto agradezco ahora a este obrero amigo que me iluminara sobre [...] la renovación árabe con todas sus connotaciones laicas”.³⁸⁶

³⁸³ 8 de febrero de 1963, fecha del levantamiento baazista.

³⁸⁴ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p. 60-1

³⁸⁵ Sibylla Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back”, p.342

³⁸⁶ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.41

Es en este ambiente de sereno optimismo en el que se desarrolla la juventud de El Janabi, hasta que un hecho vino a truncar esta calma: la debacle de 1967 supuso para Abdul Kader El Janabi, como para todos los de su generación, un antes y un después en su vida personal y artística. En el momento de la derrota, nadie podía presagiar las consecuencias que tendría a largo plazo, pero años después El Janabi analizaba lo sucedido a partir de entonces:

Entonces se produjo la derrota de junio. Fue la derrota de la cultura radical, no la del ejército, como se dice. Fue la derrota de la apertura internacional a favor de la cerrazón nacionalista, que necesitó de una guerra devastadora como la última del Golfo para mostrar sus verdaderos colmillos. El desastre de junio no fue tanto una derrota militar como la victoria de la razón política extinta sobre el nuevo pensamiento libre que, mediada la década, había comenzado a difundirse. Fue el preámbulo a la gran victoria militar que puso coto definitivamente a todos los pequeños levantamientos de los oficiales y acabó con el control del ejército, no sólo sobre el poder, sino sobre todas las manifestaciones de la vida literaria y artística e, incluso, doméstica.³⁸⁷

La debacle de 1967 marcó un antes y un después en El Janabi, al igual que en todos los árabes, que vieron las bases de su identidad tambalearse bajo sus pies. En Iraq, además, se produjo unos años después otro hecho vital para la vida de los iraquíes, el gran golpe de Estado militar de 1968³⁸⁸. Este golpe anunciaba, en palabras de El Janabi, “el fin de la cultura libre en Irak, la inauguración de la era de la persecución de los intelectuales radicales afiliados a otros partidos. [...] Se interrumpió el sueño. Se esfumó como si hubiera sido una escena cinematográfica de la película de la memoria iraquí cortada por la censura”.³⁸⁹

³⁸⁷Ibidem, p.69

³⁸⁸ El 17 de julio de 1968 Ahmed Hassan al-Bakr, perteneciente a la facción más moderada del partido Baaz, lideró un golpe de Estado que lo llevó al poder, donde se mantuvo hasta 1979.

³⁸⁹El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.69-70

El aire comenzó a hacerse irrespirable en Iraq, y mientras que el golpe de 1963 no supuso un shock cultural para los jóvenes bagdadíes, el golpe de 1968 sí fue responsable de un cambio sustancial en el modo en el que estos jóvenes creaban, publicaban y leían sus obras. Así pues, en 1970, “en plena purga de comunistas por el régimen de Saddam Hussein”³⁹⁰, Abdul Kader El Janabi decide embarcarse en su primer y último viaje a Europa, del que a día de hoy no ha regresado. “El 28 de enero de 1970 desembarqué de un avión de las líneas aéreas iraquíes, lleno de indios y paquistaníes, en el aeropuerto de Londres. Sentí que, finalmente, estaba en contacto con la luz de Occidente y el aroma de la verdadera cultura, y que caminaba por el corazón de la ciudad de la niebla; la niebla que había visto en Bagdad en las pantallas de cine”.³⁹¹

Pasó dos años en Londres, “donde hizo de pinche, de hippie, de librero”³⁹², y donde entró en contacto con multitud de nacionalidades, etnias, culturas y religiones. Una de las primeras cosas que hizo al poco tiempo de aterrizar en Londres fue aproximarse a los grupos comunistas que entonces desarrollaban sus actividades en la ciudad, especialmente a aquéllos que contaban con miembros árabes. Uno de esos grupos estaba liderado por el hijo de la poetisa y crítica literaria Salma Jadra Jayyusi, Osama, que a su vez estaba en contacto con la sección de la Cuarta Internacional llamada “La Revolución Árabe”. A través de este último grupo fue como Abdul Kader El Janabi llegó al movimiento trotskista británico, y como se convirtió en miembro del Grupo Marxista Internacional.

Todos estos contactos, que a priori pueden parecer fruto del entusiasmo de un recién llegado a una de las capitales del mundo, fueron determinantes en la construcción de la identidad y la ideología de El Janabi, así como en su desarrollo intelectual, como más tarde dejarán entrever sus numerosas manifestaciones públicas.

Así pues, sus primeros años en Europa están fuertemente marcados por la política, por el descubrimiento de nuevas ideas y nuevas revoluciones por las que luchar, pero, sobre todo,

³⁹⁰ Kabbal Maati, “Le voleur de Bagdad”, *Libération*, 4 junio 1998

³⁹¹ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.75

³⁹² Kabbal Maati, “Le voleur de Bagdad”, *Libération*, 4 junio 1998

por el primer contacto real con el surrealismo, que será determinante en el desarrollo intelectual de Abdul Kader El Janabi:

Llegué a la conclusión de que el marxismo reside en el surrealismo como la historia en sus hechos, y que la lucha política no es diferente de la lucha poética surrealista. Este descubrimiento conduciría a una individualidad libre que sabría reaccionar ante las circunstancias que la rodean, sin obstinarse en los postulados de una u otra doctrina. Pasé largos meses en la biblioteca del Museo Británico copiando los escasos textos surrealistas y sobre el surrealismo que había entonces en inglés.³⁹³.

Este primer contacto cara a cara con el surrealismo europeo colmó las expectativas de El Janabi, cuya curiosidad por este movimiento ya se había despertado tras algunas tímidas lecturas en la revista *Ši'r* durante su juventud. La forma en que el surrealismo entiende y explica la experiencia vital, con todas sus connotaciones, así como la percepción de la realidad y la importancia de la libertad y de los sueños en la doctrina surrealista fueron determinantes en la atracción que El Janabi sintió desde el primer momento por los surrealistas y sus actividades.

Su estancia en Londres parecía el comienzo de una prometedora carrera, y Abdul Kader El Janabi llegó a hacer planes a medio plazo para quedarse en la ciudad, pero dos años después de su llegada, en unas condiciones que a día de hoy siguen envueltas en un halo de misterio, abandonó la capital británica para marcharse a Francia. En efecto, el 16 de mayo de 1972, y por motivos que él mismo resume como “circunstancias contrarias a su voluntad”³⁹⁴, subió a un tren con destino a París, ciudad que se convertiría en su residencia definitiva (al margen de alguna estancia breve en otro país europeo, como Austria).

En París, al igual que hizo en Londres poco después de su llegada, pronto entrará en contacto con otros exiliados árabes, para lo que contaba con el apoyo de los camaradas

³⁹³ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.97-98

³⁹⁴ *Ibidem*, p.97

establecidos en Londres, que organizaron su llegada: “El camarada trotskista marroquí al que el movimiento La Revolución Árabe había encargado que se ocupara de mi alojamiento [...] me permitía que organizara veladas en las que comíamos y bebíamos con amigos iraquíes a los que conocí en el café Luxembourg. Casi todos eran nuevos, como yo, y algunos me conocían de Irak. [...] Aparte de esta relación entre militantes con el camarada marroquí [...] empecé a intimar con personas afines a la Internacional Situacionista³⁹⁵, como Mustafā Jayātī y, a través de él, Pierre Lepetit”.³⁹⁶ Los primeros contactos de Abdul Kader El Janabi en París fueron por tanto del entorno político, y no del medio artístico (como él mismo recuerda orgulloso, no acudió a los surrealistas a su llegada “como cualquier prosélito habría hecho”³⁹⁷).

La educación intelectual de El Janabi le debe mucho a estos años, durante los cuales se imbuyó de “las mejores ideas de la Internacional Situacionista”, que a día de hoy considera “sumamente importantes porque crearon en mí una conciencia crítica –en concreto, frente al proceso ideológico que atravesó el movimiento surrealista-, un rechazo a cualquier regresión del pensamiento”.³⁹⁸ Es decir, que este desarrollo intelectual fue el que le permitió mantener una postura crítica e independiente y no adherirse de manera incondicional a ningún movimiento o corriente ideológica.

Al poco de llegar a París, tuvo lugar un acontecimiento que marcará indudablemente el desarrollo de la carrera literaria de El Janabi, y que él mismo recuerda en sus memorias como vital:

Repasando todo lo que tenía que ver con el surrealismo en el Museo Británico, había caído en mis manos un número del *London Bulletin*, portavoz del grupo surrealista

³⁹⁵ La Internacional Situacionista es una organización internacional integrada principalmente por intelectuales y artistas, y se caracteriza por su sesgo revolucionario. Fue fundada en 1957 como resultado de la fusión de varios grupos ya existentes, y su objetivo principal es la búsqueda de una teoría revolucionaria sobre la que articular una crítica moderna al capitalismo. Se disolvió en 1972.

³⁹⁶ El Janabi, *Horizontes Verticales*, p.103-4

³⁹⁷ Idem

³⁹⁸ Ibídem, p.105

británico, que editaba el pintor y poeta belga E.L.T. Mesens. En él se incluía el manifiesto *Viva el arte degenerado* del grupo Arte y Libertad, en su versión árabe original y en francés. Entre los nombres de este grupo figuraba el de Georges Henein, de quien ya había leído su 'Letter to American Poets' en la revista *View* y algunos poemas sueltos. En cuanto llegué a París, pregunté a varios amigos árabes si conocían a alguien llamado Georges Henein. Más tarde supe que trabajaba en la revista de derechas *Express*. Llamé allí, pregunté por él, y concertamos una cita en su despacho. Le enseñé un manifiesto anarquista que había escrito en Londres y que terminaba con esta expresión: 'Abajo los partidos, las organizaciones, los árboles y abajo yo'. Lo había publicado junto con otros poemas dadaístas en un fascículo titulado *Más enseña la experiencia*. Le gustó su tono radical. [...] Lo llamé por segunda vez, pero no estaba en su despacho. No le di mucha importancia al hecho de quedar con él porque aún no había comprendido la importancia de aquel hombre portador de un legado crítico prodigioso, que más adelante descubriría como arma contra la miseria cultural dominante. [...] No he visto a Breton en mi vida, pero sentí como si Georges Henein fuera el propio Breton. [...]”³⁹⁹

La fascinación por la figura y la obra de Georges Henein, así como la admiración por las actividades y manifestaciones de los miembros de Art et Liberté, serían ya una constante en el ideario de Abdul Kader El Janabi, que señala orgulloso que “es un honor para *al-Ragha al-Ibāḥiyya* haber sido la primera revista en arrojar alguna luz sobre este grupo desconocido en las tinieblas de la cultura árabe”.⁴⁰⁰

Para El Janabi el surrealismo no es una corriente artística sin más, o una serie de técnicas pictóricas o literarias; a partir de este momento, el surrealismo pasa a ser una prioridad para El Janabi, que articula su vida, su obra y sus relaciones personales en torno a esta filosofía de vida, que gobernará de una manera u otra el devenir de su existencia:

³⁹⁹Ibídem, p.121-2

⁴⁰⁰Ibídem, p.123

Siendo como es un movimiento modelado en lo intuitivo –ese fuelle de la creación-, apunta siempre hacia la genialidad de todo lo que está vivo para crear imágenes que puedan activar su inconsciente frente a imágenes truncadas. El surrealismo no es una técnica artística, poética o revolucionaria que el escritor pueda sustituir por otra. Es una tendencia vital libre de las intrigas que tienen lugar en las torres de marfil de la fama, ya rotas, y de los engaños de la política. Es un impulso cuya existencia precisa de un continuo enfrentamiento contra todas las formas de represión que se renuevan. Igual que nacemos para dar continuidad a nuestra verdad humana, cumpliendo las esperanzas del pasado mediante el descubrimiento de las posibilidades de liberación y bienestar que perdieron quienes nos precedieron, también el surrealismo es un don que hay que desarrollar-liberar y, por tanto, lo que tiene que cambiar otorga a ese don formas vitales nuevas más evolucionadas, que generan para éste –el surrealismo- más oportunidades de proseguir su descubrimiento de otros ámbitos creativos sin renunciar a la esencia de su proyecto vital.⁴⁰¹

Así pues, y “como heredero autoproclamado del surrealismo en el mundo árabe, El Janabi consideró su misión completar la tarea que, en su opinión, Art et Liberté no pudo completar: traducir el surrealismo al presente árabe”.⁴⁰²

Las ideas surrealistas calaron hondo en El Janabi, y su trabajo se verá claramente influenciado por ellas. Estos años serán los que presencien el nacimiento del grupo Le Désir Libertaire, formado por exiliados árabes residentes en París que compartían los mismos conceptos acerca del arte y la literatura universales.

Después de cada reunión, de cada película que veíamos, de cada libro que veíamos u hojeábamos, nos palpitaban en el ombligo innumerables interrogantes [...]: ¿cuándo habrá entre nosotros disidentes y provocadores implacables que nos instiguen? ¿y

⁴⁰¹ *Ibidem*, 129-30

⁴⁰² Sibylla Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back.”, p.343

escritores? Es más, ¿cuándo habrá un solo escritor que sea consciente de que tiene que hablar entre nosotros y sobre nosotros, como hacen esos escritores judíos, ingleses, americanos y rusos sobre su gente, sus patriarcas, sus tumbas y sus templos? ¿Cuándo habrá entre nosotros un solo escritor que sienta que tiene que decir algo similar, que se atreva a decirlo y que se lo permitamos, más aún, que lo estimulemos por todos los medios posibles para que lo diga? Es necesario que haya entre nosotros fieras indomables como éstas; que vengan a nosotros con fuerza brutal, con la crueldad de los salvajes. Y si no vienen, tenemos que encontrarlos, tenemos que crearlos y, si no somos capaces, los tomaremos prestados, como hacemos con tantas otras cosas.⁴⁰³

Durante unos años, Abdul Kader El Janabi consiguió su sueño de dar vida de nuevo al movimiento surrealista árabe, y de la mano de sus compañeros publicó revistas, manifiestos y declaraciones que daban fe de ello. La breve existencia del grupo, que se disolvió en 1976, dará paso a la carrera en solitario de El Janabi, protagonizada principalmente por la publicación de revistas literarias, antologías poéticas árabes, traducciones al árabe de poesía occidental y poesía escrita por él mismo.

La obra de El Janabi, en su conjunto, es una profunda crítica al estado actual del mundo árabe, al estado de carencia absoluta de referentes sobre los que construir su identidad. La falta de referentes de la cultura árabe contemporánea es uno de los grandes males que aqueja a la sociedad árabe, en opinión de Abdul Kader El Janabi, ya que una cultura no puede avanzar si no es a través de la destrucción de sus propias referencias:

¿Pero qué referencia poseen los árabes que merezca la pena destruir, remodelar en arma-referencia moderna? ¿La modernidad árabe? ¡Qué tragedia! El público árabe, ese huérfano de madre-civilización. Desde hace siglos, el padre-régimen árabe no yace con mujer-movimiento ideológico que engendre al escritor-asesino. ¿Es cierto que no queda mujer-movimiento ideológico que desee yacer con este régimen-

⁴⁰³ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.143-4

padre, tan despótico que ya ni conoce el placer de dominar, o es que tal régimen se ha convertido en un homosexual histórico?⁴⁰⁴

Desde sus primeros escritos, El Janabi muestra “signos evidentes de ideas y métodos surrealistas”⁴⁰⁵, que con el desarrollo de su carrera se irán depurando hasta convertirse en un estilo único, e igualmente comparte consignas políticas como el antinacionalismo y el “rechazo categórico de los Estados-nación, así como todas las organizaciones institucionales; a sus ojos son incompatibles con la escritura como actividad creativa”.⁴⁰⁶

Al margen de las ideas y métodos surrealistas que El Janabi aplica a su obra desde sus comienzos, “la hostilidad hacia la religión y el rechazo de la moral civil basada en la religión, [...] el gusto por la polémica y la confrontación [...] y la búsqueda de una concepción universal del arte”⁴⁰⁷ son algunos de los principios adoptados del surrealismo que entrarán a formar parte de la idiosincrasia del autor y de su obra. Tras la disolución de *Le Désir Libertain* El Janabi continuará interesándose por el surrealismo, y en todas sus publicaciones, aunque ya no pertenezcan de manera obvia a esta corriente artística, habrá un lugar para las ideas, los métodos y los autores surrealistas.

La carrera artística de El Janabi continuará ligada a la publicación de revistas literarias, que se orientan principalmente a la difusión de los autores árabes contemporáneos en Occidente, mediante su traducción al francés o al inglés, y viceversa; muchos autores occidentales serán traducidos al árabe para llegar así a un público que, de otra manera, difícilmente podría acceder a estas obras.

3.3.2 La creación del grupo

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p.148-9

⁴⁰⁵ Sibylla Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back”, p. 345

⁴⁰⁶ *Ídem*

⁴⁰⁷ *Ídem*

Una de las sorpresas más bellas que el surrealismo se deparaba a sí mismo, a comienzos de los años 70, fue la irrupción de un grupo interárabe tan turbulento como valiente, que respondía con la mayor violencia al nacionalismo islámico y los preceptos del Corán: “Nuestro surrealismo es destruir eso que llaman la patria árabe”, se puede leer entre otras declaraciones incendiarias en uno de los inspirados panfletos que, desde sus exilios de París o Londres, estos lúcidos anarquistas lanzan al núcleo de sus países de origen. La virulencia de sus declaraciones recuerda a los mejores días de la *Revolución Socialista*, pero también a la actividad del grupo egipcio Art et Liberté y a sus promotores Georges Henein y Ramsīs Yūnān, que Le Désir Libertaine ha reivindicado a menudo.⁴⁰⁸

Con estas palabras Adam Biro y René Passeron presentan al grupo Le Désir Libertaine en su *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*, y resumen en pocas líneas algunas de las características principales de este movimiento, que “fue una fuerza dinámica en el surrealismo internacional”⁴⁰⁹.

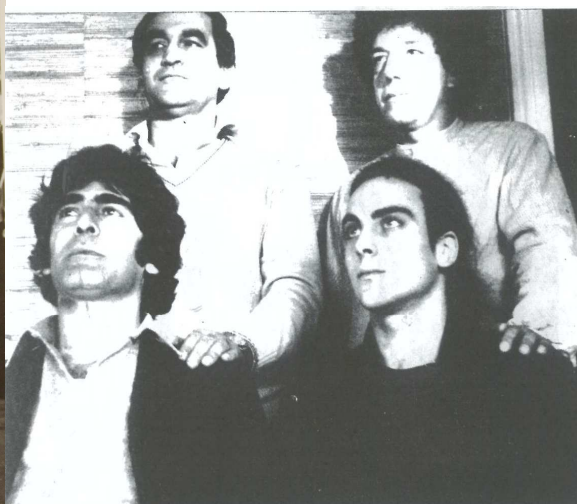


فاضل عباس هادي

سركون بولص

عبدالقادر الجنابي

كاظم جهاد



من اليمين الى اليسار، في المقدمة: نسيب طرابلسي وسركون بولص
وفي الخلف: عبد القادر الجنابي وصلاح فايق.

⁴⁰⁸ Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*

⁴⁰⁹ Rosemont and Kelley, *Black, brown, & beige*, p.142-3

Foto izda: De izquierda a derecha, Fāḍil ‘Abbās Hādī, Sarkūn Būlus, El Janabi y Kāḍim Ŷihād.

Foto derecha: arriba, Ṣalāḥ Fā’iq y El Janabi; abajo, Nasīb Ṭarābulī y Sarkūn Būlus

Realmente no existió un grupo como tal sino durante un breve lapso de tiempo (1973-1976), e incluso durante estos pocos años, su constitución no fue fija. Algunos de los miembros se incorporaron al final, y otros, como Muḥammad ‘Awwaḍ, desaparecieron antes de la disolución del grupo⁴¹⁰. Si hay que establecer un núcleo del grupo, según asegura El Janabi⁴¹¹, sería el integrado por el propio Abdul Kader El Janabi, Muḥammad ‘Awwaḍ (que aunque abandonó el grupo a mitad de camino fue un miembro muy activo durante los primeros años), Marwān Dīb, Farīd al-‘Uraybī⁴¹² y Gāzī Yūnis. Los tres últimos se sumaron a la actividad de *Le Désir Libertain* cuando ésta ya llevaba algún camino recorrido, pero es indudable que fueron una parte imprescindible en su devenir.

De manera tangencial se pueden mencionar también otros nombres, como los que se añadieron a los arriba mencionados en el *Manifiesto del Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio*⁴¹³, Fārūq al-Ŷuridī y Fāḍil ‘Abbās Hādī, o Ṣalāḥ Fā’iq e incluso la conocida Haifā’ Zankana⁴¹⁴, todos ellos colaboradores esporádicos en las publicaciones del grupo.

Como recuerda Krainick, la única información disponible acerca de los colaboradores de Abdul Kader El Janabi proviene del propio El Janabi, que en entrevista personal con la autora de esta investigación afirmaba: “la participación de estas personas en mis revistas se debe a que pasaron por mi vida en esos momentos determinados. Las revistas son el testigo de estas relaciones con estas personas en el momento en el que las conocí. Todos los textos no firmados en los manifiestos, plaquetas, declaraciones, noticias, frases que aparecen en mis revistas son exclusivamente míos”.⁴¹⁵

⁴¹⁰ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013.

⁴¹¹ Ídem

⁴¹² Este autor firmaba, a veces, como Farid Lariby.

⁴¹³ Ver anexos 6.3.12 y 6.3.13 para el texto completo y su traducción.

⁴¹⁴ Rosemont and Kelley, *Black, brown, & beige*, p.143

⁴¹⁵ Sybilla Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, 65

La apreciación que hace Abdul Kader El Janabi acerca de “sus” revistas es bastante significativa del funcionamiento del grupo, que orbitaba en torno a El Janabi en todos los sentidos. Afirma Krainick que la relación de El Janabi y sus colaboradores es una serie de disputas, exclusiones y reconciliaciones, “una reminiscencia de Breton”. Para ilustrar el trato recibido por algunos de sus compañeros, cita como ejemplo el anuncio de la exclusión de Muḥammad ‘Awwaḍ en el número 5 de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*: “*al-Ragba al-Ibāḥiyya* ya no necesita los servicios del ‘traductor’ llamado Muḥammad ‘Awwaḍ”⁴¹⁶.

Don LaCoss⁴¹⁷ trató de asignarle a este grupo el lugar que se merecía en la historia del surrealismo, y supo reconocer el valor de estos intelectuales y sus publicaciones:

Reorientaron los elementos surrealistas contra la intensa miseria que veían rampar en Oriente Medio: políticas estatales despóticas, nacionalismo (particularmente el baazismo de Siria e Iraq), el militarismo, la opresión patriarcal, la interferencia neocolonialista europea, la extrema pobreza y las imaginaciones anuladas. Integraron el surrealismo con ideas extraídas de los situacionistas, las feministas radicales, los movimientos estudiantiles y laborales de finales de los 60, y las luchas revolucionarias del llamado “Tercer Mundo” (incluyendo los guetos y reservas estadounidenses).⁴¹⁸

LaCoss cita como referentes del grupo a Theodor Adorno, Erich Fromm, y Germaine Greer, especialmente en lo concerniente a sus análisis sobre la opresión política, la represión sexual y el Islam. Afirma que la crítica al Islam está a menudo indisolublemente unida a la denuncia de la represión sexual y de la anulación del deseo: “los surrealistas afirmaban que el

⁴¹⁶ Al-Ragba al-Ibāḥiyya, 5, p.40

⁴¹⁷ Don LaCoss, “On Blasphemy and Imagination: Arab Surrealism Against Islam”, *Fifth Estate*, n°383 (2010)

⁴¹⁸ Ídem

terrorismo de Estado en Oriente Medio estaba, al menos parcialmente, anclado en la tradicional violencia patriarcal islámica contra las mujeres y los homosexuales”⁴¹⁹.

3.3.2.1 Muḥammad ‘Awwaḍ

De Muḥammad ‘Awwaḍ, cofundador y coeditor de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*, así como miembro fundador del grupo Le Désir Libertaine junto a El Janabi, no hay apenas información disponible, más allá de la que el propio El Janabi pueda proporcionar acerca de este compañero de fatigas con el que se sentaba a escribir y a practicar juegos de palabras.⁴²⁰ A pesar de que solamente participó en los dos primeros números de la revista del grupo fue un personaje importante en estos años: “Cómo podría olvidar a amigos cómplices de este crimen de libertad como Muḥammad ‘Awwaḍ, que fundó conmigo *al-Ragba al-Ibāḥiyya*”.⁴²¹ Recuerda El Janabi cómo “nos sentábamos, escribíamos, jugábamos juntos...”⁴²² y cómo creaban entre los dos algunas de las secciones más originales de la revista: “Un día, mientras Muḥammad ‘Awwaḍ y yo esperábamos a dos amigas alemanas en un café del Barrio Latino, empezamos a escribir, uno un verbo en imperativo y el otro un complemento; seguidamente los unimos de manera automática obteniendo decenas de contraconsejos que consideramos necesario enviar a aquellos intelectuales, por lo que los publicamos en el número doble 2/3 de abril de 1974”⁴²³:

Desnúdate del poder; apéate de la propiedad; Apasionate como amargura; Deja a la bala discutir con el dios; Mastúrbate en calles poco frecuentadas; Extirpa la muela de la situación; No apuestes con una paloma.⁴²⁴

A pesar de que Muḥammad ‘Awwaḍ prácticamente no escribía poesía, participó activamente en la creación de los primeros números de la revista, entre otras cosas

⁴¹⁹ Ídem

⁴²⁰ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

⁴²¹ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.153

⁴²² Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

⁴²³ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.135

⁴²⁴ Publicados en *al-Ragba al-Ibāḥiyya* 2/3, p.38. Para la relación completa, ver anexos 6.3.15 y 6.3.16

prestando sus servicios como traductor. Aunque su salida del grupo no está clara, Krainick apunta a que fue “la afirmación de la posición de liderazgo”⁴²⁵ de El Janabi, como ya se ha visto, la que le llevó a prescindir de sus servicios.

3.3.2.2 Gāzī Yūnis

Nacido en 1950 en Beirut (Líbano), fue diseñador, poeta, actor de teatro y cine⁴²⁶ y escritor bilingüe. ⁴²⁷ El Janabi lo define como “el poeta que emigró de la poesía a la pintura, convirtiéndose en un auténtico maestro”⁴²⁸, y recuerda que “soñaba con protagonizar una gran película, pero la suerte no lo acompañó”⁴²⁹. Igualmente lo recuerda⁴³⁰ como un autor vanguardista, que aceptaba sin problemas a Dalí (a diferencia del propio El Janabi, que discrepaba de gran parte de sus ideas). Escribía “galimatías de altos vuelos, por definición intraducibles a cualquier otro idioma, y que combinan el humor con acrobacias verbales en la tradición cuentística de Cramail y de J.P. Brisset”⁴³¹. Según Abdul Kader El Janabi⁴³², escribía en gran medida bajo la influencia de Tristan Tzara y de Muḥammad al-Magūt, e incluso compuso algunas obras de teatro.

En el siguiente fragmento extraído de uno de los textos publicados por Yūnis en *al-Ragba al-Ibāḥiyya* hay un buen ejemplo de su habilidad para jugar con el lenguaje y la metáfora, así como para difuminar la barrera entre el sueño y la vigilia:

Recorro la ciudad, veo las casas como orillas y las calles como ríos ahogados por los pájaros y las algas... y lentamente, descubro lo que no había visto antes de la ciudad y

⁴²⁵ Krainick, 31

⁴²⁶ Se le puede ver en las películas *La vie devant soi* (Moshé Mizrahi, 1977), *Bonjour l'angoisse* (Pierre Tchernia, 1988), *Un week-end sur deux* (Nicole Garcia, 1990) o *Les patriotes* (Eric Rochant, 1994)

⁴²⁷ Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire*

⁴²⁸ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, 154

⁴²⁹ Ídem

⁴³⁰ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

⁴³¹ Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire*

⁴³² Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

que es, verdaderamente, la ciudad. Miro a su rostro cuando duerme, veo cómo la tierna máscara se desgarrar, y cómo derriba un muro hecho de fino yeso: allí hay pálidos insectos que se retuercen y se agitan bajo los párpados. En ese momento, me doy cuenta de que es, en realidad, mi compañera de cama.⁴³³

3.3.2.3 Farīd al-'Uraybī



Al-'Uraybī, a la derecha, entrevistando al actor francés Fernandel. Reproducido en el nº 1 de Farādīs

Nacido el 5 de julio de 1937 en La Marsa (Túnez), aunque de nacionalidad argelina, se trasladó a Europa a los veinte años. Allí trabajó como productor y realizador para la Office de Radiodiffusion et Télévision Française (ORTF) e incluso dirigió una película, *Froid au Coeur* (1967), que nunca se ha llegado a distribuir.⁴³⁴

⁴³³ L'Islam Brûle. Texto original:

اجوب المدينة، أرى المنازل ضفافا والشوارع انهارا تختنق بالطيور والطحالب... وببطء، أكتشف مالم أراه قبلا من المدينة والذي هو، حقيقة، المدينة. انظر الى وجهها ينام، أرى كيف ان القناع الطري يتفتت ومن ثم يسقط حائطا مصنوعا من الجص الرقيق: ثمة حشرات هادئة نتلوى وتموج تحت الجفون. وقتئذ، اتعرف على انها، حقيقة، رفيقة سريري.

⁴³⁴ Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire*

Cuando entró en contacto con El Janabi se despertó su vena poética: “Llegó un día con un poema que se burlaba de mí; me gustó y lo publiqué en el número uno de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*. Se quedó pasmado y decidió que desde ese día la poesía sería su camino, y de hecho escribió poemas sublimes en francés, que desgraciadamente no han sido publicados después de su muerte”⁴³⁵.

Poeta de “un lirismo majestuoso, [...] que evoca a menudo tanto a Chazal o Césaire como la poesía moderna magrebí”, El Janabi lo recuerda como un gran artista que nunca recibió el reconocimiento que se le debía.⁴³⁶ Su fe religiosa y sus inclinaciones sufíes se filtraban en su poesía⁴³⁷. Durante estos años, Farīd al-‘Uraybī “se dedica al estudio del esoterismo, las filosofías, las religiones y los simbolismos universales”⁴³⁸.

Al finalizar su etapa con *Le Désir Libertaire*, en 1977, la sensibilidad de al-‘Uraybī se expresará también en “intervenciones plásticas no figurativas”.⁴³⁹ Murió el 2 de enero de 1990, y tras su muerte su mujer Elaine publicó un librito que incluía muchos de sus poemas bajo el título *Hâter l'exigence*⁴⁴⁰. Entre ellos, este *Nacido y muerto*⁴⁴¹:

⁴³⁵ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.154

⁴³⁶ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

⁴³⁷ “Farīd al-‘Uraybī”, *Farādīs*, 1, p.50

⁴³⁸ Farīd al-‘Uraybī, *Hâter l'exigence* [año desconocido]

⁴³⁹ Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire*

⁴⁴⁰ Farīd al-‘Uraybī, *Hâter l'exigence*, pequeña recopilación de poemas editada por Hourglass y la viuda del autor, Hélène al-‘Uraybī, y cedida por al-Janabi para su estudio.

⁴⁴¹ Este poema fue inicialmente publicado por *Le Désir Libertaire* en noviembre de 1975. El texto original es el siguiente:

Naît et meurt la Femme la Famme la Fleur

Sans l'amour

A l'heure où nous sommes

A l'heure

Des clignements des cillements de sang

Dans la harde des tempes

A l'heure où s'amoncelle le blâme

Sur le blanc tari des miroirs glabres

A l'heure où rêvent les veilleuses des vies assagies

Nacida y muerta la Mujer, la Llama la Flor

Sin amor

A la hora en la que somos

A la hora

De los guiños de los parpadeos de sangre

En el rebaño de las sienes

A la hora en la que se amontona la censura

Sobre el blanco agotado de los espejos lampiños

A la hora

en la que sueñan las mariposas de vidas sosegadas

con la mecha agotada de las conciencias muertas

La flor de la copa secreta

El desierto en las calles sin nombre sin perfume sin palabra

Que vuelve a cerrar el estuario desnudo de las vidas rotas

A esa hora

El hombre solo

Bordea la linde saturada y su sombra

En él se abren la jaula los aullidos

Au lumignon éteint des consciences mortes

La fleur de la coupe secrète

Le désert des rues sans nom sans parfum sans parole

Refermant l'estuaire nu des vies écartelées

A cette heure

L'homme seul

Longe la lisière saturée et son ombre

En lui s'ouvrent la cage les vagissements

L'éternelle absence

Tandis que le jour

Attelle les chevaux à ses flots

à la ruée de la marée qui monte.

La eterna ausencia

Mientras que el día

Unce los caballos a sus olas

A la crecida de la marea que sube

3.3.2.4 Marwān Dīb



Diseño de Marwān Dīb. En el suplemento al número 5 de al-Ragba al-Ibāḥiyya p.13

De Marwān Dīb tampoco hay apenas información, más allá de la que recuerda el propio El Janabi, que enfatiza que escribía poemas por diversión, nunca publicó nada, y que “sólo escribía sobre la ciudad”⁴⁴².

Su interés estaba centrado especialmente en la crítica del urbanismo, pues para él la arquitectura iba más allá de la funcionalidad para entrar en el terreno ideológico:

Los pueblos eran para él “como los hilos de las marionetas. Domestican en sus hogares a las personas, que se someten a sus órdenes sin osar hacer movimiento

⁴⁴² Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

alguno en la ciudad salvo repetir los bailes vulgares que los muebles les han enseñado. Antaño, los utensilios domésticos y el mobiliario llevaban la impronta de las manos que los habían realizado y la expresión del movimiento eficaz productivo, que constituía el corazón de la ciudad que palpitaba en los bares y mercados. Hoy, en cambio, no son más que mercancías etiquetadas. Por consiguiente, se ha desvanecido la imagen de la ciudad oriental, antes representada en nuestras casas. Los muebles ya no son una imagen de la ciudad, ya no son representativos de los habitantes de nuestras ciudades. Ya no es posible ejemplificar las casas orientales, ni emocionarse preparándose para visitar la ciudad y pasearse por ella. Los desgraciados que habitan en las casas tienen que debatirse en la ciudad real sin una tutela que les inculque las normas de buena educación del rebaño”.⁴⁴³

Este texto, citado por Abdul Kader El Janabi en sus memorias, es un buen ejemplo de la analogía que Dīb establecía entre la arquitectura urbana y el devenir de la sociedad, que a su parecer respondía a la íntima relación existente entre el hombre y el medio donde éste habita. De Marwān Dīb es la crítica a la arquitectura moderna que se cita en el artículo publicado en *Arsenal: Surrealist Subversion*.

3.3.2.5 Otros participantes

Como se ha visto anteriormente, además de los miembros del grupo hubo una serie de colaboradores esporádicos que participaron en sus publicaciones en un momento dado, como firmantes de algunos textos críticos o como autores de algunos poemas. Afirma El Janabi que todos los nombres, al margen de los miembros de *Le Désir Libertaine*, que aparecieron en sus publicaciones eran “simplemente amigos”, y que “algunas de las personas que firmaban los manifiestos ni siquiera entendían los textos en inglés”⁴⁴⁴. Sin embargo, es innegable que formaron parte, en mayor o menor medida, de este movimiento, y algunos de ellos incluso se convirtieron en activos colaboradores.

⁴⁴³ El Janabi, *Horizontes Verticales*, p.155

⁴⁴⁴ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

Haifā' Zankana. Nacida en Iraq en 1950, en 1976 se trasladó a Londres, desde donde participó en el Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio, colaborando con su revista *Le Désir Libertaire*. Ha participado en los esfuerzos por reorganizar un Grupo Surrealista en Inglaterra⁴⁴⁵, así como en numerosas exposiciones colectivas surrealistas y ha publicado varias obras, entre las que destaca *Through the Vast Halls of Memory* (1991). Actualmente vive en Londres.⁴⁴⁶

Ṣalāḥ Fā'iḳ. Nacido en Kirkuk (Iraq) en 1945, publicó sus primeros poemas a los veinte años. Más tarde vivió en Damasco, donde se estableció en 1974, y donde continuó escribiendo multitud de poemarios, y en 1976 se trasladó a Londres, donde publicó dos colecciones de poemas al mismo tiempo que trabajaba como traductor y editor en diversas revistas.

Durante estos años entró en contacto con *Le Désir Libertaire*, y trabajó en *al-Ragba al-Ibāḥiyya* durante un tiempo, hasta que, según Krainick, “cayó en desgracia e incluso sería acusado de colaboración con el gobierno iraquí”⁴⁴⁷ en un panfleto publicado por El Janabi en 1983 y titulado *Lemon kurd at cut-prices*.

Fāḍil 'Abbās Hādī. Nacido en Nasiriya (Iraq) en 1943, estudió en la Facultad de Arte de Bagdad, donde obtuvo una licenciatura de inglés y un diploma de francés. En 1969 empezó a trabajar en el *Bagdad Observer*, y más tarde para una agencia de noticias iraquí. En 1971 partió rumbo a Beirut, más tarde a Londres y, en 1975, se instaló en París.

Fue un colaborador bastante activo en *al-Ragba al-Ibāḥiyya*, e incluso publicó en algunas de las revistas posteriores de Abdul Kader El Janabi, a pesar de que éste se resistía a considerarlo como miembro del grupo. Tras su paso por *Le Désir Libertaire*, Fāḍil 'Abbās Hādī continuó siendo un artista y escritor prolífico⁴⁴⁸, especialmente en lo concerniente al surrealismo, ya que dedicó gran parte de sus esfuerzos a la publicación de revistas de corte surrealista. Una

⁴⁴⁵Keith Aspley, *Historical Dictionary of Surrealism*

⁴⁴⁶ Rosemont, *Surrealist Women*, p.416-7

⁴⁴⁷ Sybilla Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, 67

⁴⁴⁸ Ver ejemplo de su obra poética en anexo 6.3.17 y 6.3.18

de estas revistas, *Literature*, conoció tres números publicados entre 1985 y 1986, y continuaba en cierto modo la estela de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*: la estética de la publicación, con páginas transparentes, o de colores variados, así como su contenido, repleto de textos surrealistas de diversos autores⁴⁴⁹, recuerdan a su antecesora. Es interesante destacar que el tercer número de esta revista cuenta con El Janabi en el papel de editor invitado, otorgando así de manera implícita su “bendición” a esta publicación.

Otra de estas publicaciones es *Chrome*, de la que sólo se publicó un número en 1989. De carácter más sobrio que su predecesora, sigue sin embargo en la estela del surrealismo, e incluye numerosos textos, ilustraciones y poemas de autores del panorama surrealista internacional como Jean Schuster, Roger Cardinal o Victor Segalen. La revista la financió “The Elephant Trust”, una fundación creada por Anthony Penrose, hijo de Lee Miller y Ronald Penrose, artistas de renombre y amigos de Picasso y Breton.⁴⁵⁰

Actualmente reside en Londres y se dedica, principalmente a la fotografía profesional.

⁴⁴⁹ Edouard Jaguer, César Vallejo, Baudelaire, Picabia, Octavio Paz o Ted Joans son algunos de los autores cuyos textos publica Fāḍil ‘Abbās Hādī en *Literature*.

⁴⁵⁰ Información obtenida gracias a los envíos de material e información de Fāḍil ‘Abbās Hādī a la autora.

3.4 Le Désir Libertaine: ideología y actividades

3.4.1 Ideología

Desde el comienzo de su actividad artística, el factor ideológico ha sido de vital importancia para el grupo surrealista, como demuestran los numerosos textos de carácter principalmente político que aparecen en las publicaciones del grupo. Los integrantes de Le Désir Libertaine, con Abdul Kader El Janabi a la cabeza, se percibían a sí mismos como unos revolucionarios, unos luchadores contra todos los valores establecidos cuyo empuje no encontraba apenas parangón en la historia del mundo árabe. En el siguiente texto señalan uno de los escasos referentes que encontraban en la cultura árabe; se trata de un texto significativo para el grupo, que lo eligió para su publicación en el catálogo de la Exposición Internacional de Surrealismo que se celebró en Chicago en 1976:

Al parecer, el surrealismo en el mundo árabe está destinado a conseguir la rehabilitación material de lo que la historia ya ha señalado: una blasfemia concreta, como ejemplifica el primer acto surrealista llevado a cabo hace diez siglos por los herejes del momento, los Cármatas⁴⁵¹, que creían en un concepto de la subversión orientado hacia el placer. [...] El primer paso [...] fue conquistar la Meca y tomar la Kaaba, el templo sagrado. El segundo paso fue hacer un examen detallado de la Kaaba, y desnudarla de su valor establecido, es decir, la Piedra Negra, el más sagrado fetiche islámico, que representa únicamente el valor establecido, ahora como entonces. El objetivo de esta escandalosa estética era la retirada de la Piedra Negra, que pretendían lanzar al mar. Así la Kaaba no sería ya un retrato de alienación sino un cómodo establo para los caballos de los Cármatas. Esta réplica exacta de érase

⁴⁵¹ Los Cármatas fueron un grupo religioso surgido a finales del siglo IX en Arabia Oriental a partir de la rama ismailí del Islam. Su carácter revolucionario, que los llevó a rebelarse contra el califato abbasí, ha pasado a la Historia, en algunos entornos, en forma de idealización protocomunista.

una vez es precisamente lo que se presta a comparación con nuestra actividad artística. Anima a lo externo a ser análogo de lo interno.⁴⁵²

Otro de los referentes que Le Désir Libertaine reconoce es el de “la revolucionaria iraquí Kuralaïn⁴⁵³, lapidada en 1852 porque en pleno siglo XIII de la Hégira se opuso a la moral mahometana [*sic.*], a la injusticia social, luchó por la liberación de las mujeres y, en resumen, por la vida inmediata”⁴⁵⁴. El mismo El Janabi lo explica en sus memorias:

La noche era muy negra. El enfrentamiento de ideas y hombres se hundía en el océano de la ruina. Para escapar del callejón sin salida de la cultura en que la mediocridad y el conformismo de la literatura árabe contemporánea se encontraba, necesitábamos soñar, tanto como la tierra necesita huir hacia las fuentes. Tuvimos que escudriñar hasta el fondo el arsenal de nuestra herencia con el fin de encontrar con qué armar nuestra necesaria revuelta. [...] Algunas astillas de blasfemia respondieron a nuestras aspiraciones. Como los cármatas [...] o Ben Hachach⁴⁵⁵ [...], el amargo pesimismo de Abú Alá Maarri⁴⁵⁶, [...] Corat el Ain, [...] probablemente la primera feminista del Islam”.⁴⁵⁷

Debido a este ímpetu revolucionario, las primeras publicaciones de Le Désir Libertaine (especialmente los primeros números de la revista *al-Ragba al-Ibāḥiyya*) tienen un marcado

⁴⁵² Abdul Kader El Janabi, *Stance in the Desert: Surrealist Writings (1974-1986)*. Paris: Gilgamesh Publication, 1996

⁴⁵³ Tahira Qurat al-Ayn (1817-1852) fue una mujer iraní considerada por muchos como precursora del feminismo, conocida por sus constantes desafíos al sistema establecido y al papel secundario otorgado a la mujer en la época. Fue lapidada en 1852 en Teherán.

⁴⁵⁴ Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire*

⁴⁵⁵ Abu Abd Allah al-Husayn ibn al-Hayyay (m. 1001), poeta iraquí con reputación de “calavera y juerguista”, citado en Al-Tifasi, *Esparcimiento de corazones*, traducción de Ignacio Gutiérrez de Terán, Madrid, Gredos, 2003 (nota 43).

⁴⁵⁶ Abu al-Ala al-Ma’arri (973-1058) fue un filósofo y poeta sirio cuyos ataques a la religión en general, y al Islam en particular, han perdurado como referente del ateísmo y el racionalismo en todo el mundo musulmán.

⁴⁵⁷ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.139

carácter ideológico, y abundan los textos revolucionarios y críticos con la situación en el mundo árabe. Krainick⁴⁵⁸ describe *al-Ragba al-Ibāḥiyya* como una revista gobernada por un tono radical, mientras que en la nueva serie de la revista se alcanzan también los requisitos estéticos que permiten denominarla surrealista.

Krainick señala que, a pesar de que la crítica del poeta árabe y su creación siempre ha sido el “leitmotiv poético” de Abdul Kader El Janabi, la forma de enfrentarse a esta crítica ha evolucionado con el paso del tiempo, ya que “en un principio, la poesía era para El Janabi simplemente un medio para hacer la revolución; [...] tras el encuentro de El Janabi con Art et Liberté, la poesía pierde su función revolucionaria, para pasar a ser un imperativo estético independiente: ‘quiero que la escritura se libere de la realidad’. Esto no significará una ruptura con su pasado ‘revolucionario’. Aunque su antigua noción militante y política de la revolución ahora tiene una naturaleza predominante de criticismo cultural, la rebelión y la protesta siguen estando muy cercanas a la poesía”.⁴⁵⁹

De los textos publicados por *Le Désir Libertain*, así como de las memorias de Abdul Kader El Janabi y de las entrevistas concedidas a otros medios, se deduce la ideología del grupo, cuando no expresamente de El Janabi, en lo concerniente a los temas que se detallan a continuación.

3.4.1.1 Compromiso

Al igual que ocurría con Art et Liberté, cuarenta años después el compromiso político seguía siendo una de las condiciones *sine qua non* para la consagración de un escritor, artista o intelectual árabe. Todo aquel que rehusaba mostrar en su trabajo artístico una postura política o ideológica definida podía ser acusado de estar encerrado en su torre de marfil.

Este no era, sin embargo, el caso de El Janabi y sus compañeros en la aventura surrealista; todo lo contrario, ya que la gran mayoría de sus textos, especialmente los de los primeros

⁴⁵⁸ Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, p.24

⁴⁵⁹ Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back”, p.351

años, están impregnados del carácter revolucionario de sus autores, que consideraban imprescindible la difusión de las ideas revolucionarias con el objetivo de llamar a la lucha de clases, siempre y cuando esta llamada no utilizara como vehículo la poesía.

La discusión en este aspecto es, por tanto, más compleja, ya que, como el propio Abdul Kader El Janabi afirma, “no estoy en contra de que alguien sea muy político ni en contra de que alguien sea simplemente un artista. Todo lo contrario, ambos son necesarios, pero con la condición de que ambos, a su manera, empujen a la mente a zambullirse, *subobjetivamente*, en el surrealismo, para revivir con entusiasmo la mejor parte de su juventud, abrazando el rayo invisible de su poder emancipatorio”⁴⁶⁰.

La postura de los surrealistas está fuertemente marcada por un texto publicado por Benjamin Péret en 1945 y titulado *El deshonor de los poetas*, en respuesta a un folleto publicado poco antes (1943) bajo el nombre de *El honor de los poetas*, firmado por autores como Paul Éluard y Aragon:

No encuentro otro mejor ejemplo de esto que precede, que un pequeño folleto aparecido recientemente en Río de Janeiro: *El honor de los poetas*, que comporta una selección de poemas publicados clandestinamente en París durante la ocupación nazi. Ninguno de estos “poemas” supera el nivel lírico de la publicidad farmacéutica y no es por casualidad que sus autores se hayan creído, en su inmensa mayoría, en el deber de retornar a la rima y al alejandrino clásicos. La forma y el contenido guardan necesariamente entre sí una relación de las más estrechas y, en estos “versos”, actúan mutuamente en una loca carrera hacia la peor reacción. Es, en efecto, significativo, que la mayoría de estos textos asocien estrechamente el cristianismo y el nacionalismo, como si quisieran demostrar que el dogma religioso y el dogma nacionalista tuviesen un origen común y una idéntica función social. El título mismo del folleto, *El honor de los poetas*, considerado en relación con su contenido, toma un

⁴⁶⁰ Abdul Kader El Janabi, “Rupture is true link”, en *Stance in the desert*

sentido extraño a toda poesía. En definitiva, el honor de estos “poetas” consiste en dejar de ser poetas para pasar a convertirse en agentes de publicidad.⁴⁶¹

En este texto, Péret “distingue con claridad entre poesía y política”⁴⁶², estableciendo una separación entre “la lucha contra toda forma de opresión: la del hombre por el hombre en primer lugar y la opresión de su pensamiento por los dogmas religiosos, filosóficos y sociales”⁴⁶³ y la supeditación de la poesía a los intereses políticos del momento. Así, el poeta, por el hecho de serlo, se convierte “en un revolucionario que debe combatir en todos los terrenos: el de la poesía, con los medios propios de esta, y en el terreno de la acción social sin confundir jamás los dos campos de acción, so pena de restablecer la confusión que se trata de disipar y, por lo tanto, de dejar de ser poeta, es decir revolucionario”.⁴⁶⁴

El texto de Péret sirve como credo para los surrealistas en cuanto al eterno tema del compromiso literario. Uno de los mayores crímenes que puede cometer el poeta, a los ojos de estos autores, es el de vender su producción poética a una causa, cualquiera que esta sea, sólo superado por el de aquéllos que claman haberse liberado de las ataduras mientras que, a menudo soterradamente, recurren al entramado institucional para sus propios intereses:

Admito que hay tantos pseudo-individuos que juegan a ser ocurrentes y “liberados” de la vulgarización colectiva, mientras sus piernas corren en vano hacia la institución cultural, como individuos que piensan que han encontrado la combinación de estos dos actos distintos de la mente participando en una manifestación, o firmando un manifiesto colectivo durante el día, y por la noche embadurnando lienzos con formas surrealistas. No hay nada que hacer. Los movimientos, como los seres humanos, tienen el mismo destino: mientras más reales son, más farsantes generan.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Benjamin Péret, *El Deshonor De Los Poetas*. Lagana, 2006

⁴⁶² El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.128

⁴⁶³ Benjamin Péret, *El deshonor de los poetas*

⁴⁶⁴ Ídem

⁴⁶⁵ Abdul Kader El Janabi, “Rupture is true link”

El tema del compromiso es, por tanto, complejo y delicado, y es indudable que impregna buena parte de la producción literaria de los surrealistas. Evocando “la miseria de toda poesía puesta al servicio de una revolución”, los surrealistas afirman que “la poesía, cuando sucede, es toda la revolución. Los gestos de la revolución serán apasionados de la poesía o no serán; y la poesía estará en ellos o no será”.⁴⁶⁶

3.4.1.2 Crítica de la situación del mundo árabe

Calificamos como cómplices, y por tanto delincuentes, a todos aquéllos que no se enfrentan al rostro actual del mundo – un rostro que se vuelve más feo día tras día- hasta que estallan las rebeliones. Y ponemos en cabeza de estos criminales a todos los padres idiotas (sean ingeniosos o no) y todos los dirigentes (sean o no políticos) que no trabajan, con su potencial dinámico o con su poder, sino para el sostén, por no decir consolidación, de las condiciones del patriarcado actual, hasta que se pongan al servicio de los principios de la revolución.⁴⁶⁷

Con estas palabras, publicadas en el primer número de la nueva serie de *al-Ragba al-Ibāhiyya*, *Le Désir Libertaire* pone en su punto de mira a la sociedad árabe al completo, a la que se acusa de pasividad y permisividad con aquellos que los oprimen, en lugar de levantarse y luchar por sus derechos.

La trayectoria artística del grupo, y la de El Janabi en particular, podría resumirse como una crítica de la situación árabe, con todas sus connotaciones (política, cultura, religión,

⁴⁶⁶ Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire*

⁴⁶⁷ “Los que se rebelan contra las clases”, texto inicialmente publicado en el primer número de la nueva serie de *Le Désir Libertaire (L'Islam brûle)* y, posteriormente, incluido en el libro de El Janabi *Ma'arik min a'yl al-Ragba al-Ibāhiyya*, p.84-5. Texto completo:

اننا ننتع بالمتواطئين، وبالتالي بالمجرمين، كل أولئك الذين لا يدفعهم الوجه الحالي للعالم –وجه يزداد بشاعة يوما بعد يوم- الى أشرس التمردات. ونضع على رأس هؤلاء المجرمين جميع الآباء البلهاء (روحيين كانوا أم لا) وجميع القادة (سياسيين كانوا أم لا) الذين لا يعملون، بطاقتهم الديناميكية أو بتقلهم، إلا على تدعيم، ان لم نقل تقوية، المواقع الرئيسية للنظام الابوي القائم، حتى وهم يروجون لمبادئ توصف بالثورية.

sociedad...). Según Krainick⁴⁶⁸, el origen de estas críticas podría fecharse en la Guerra de Junio de 1967, cuando la desilusión y el desencanto minaron la moral de tantos intelectuales. Krainick tacha la crítica de El Janabi de “cualquier cosa menos elaborada o refinada”⁴⁶⁹, afirmando que “se limita básicamente a eslóganes”⁴⁷⁰.

Esta crítica despiadada no se ciñe a los regímenes autocráticos y despóticos o a sus valedores, sino que consideran “las organizaciones revolucionarias igual de represivas que los regímenes contra los que luchan”⁴⁷¹ y desprecian la “izquierda oficial, en el poder o no, árabe o no”⁴⁷². Para los miembros de *Le Désir Libertaine*, “las ideas dentro de la sociedad árabe no son sino mentiras establecidas. La modernidad árabe es la ‘coexistencia pacífica’ entre estas mentiras”.⁴⁷³

A ojos de los surrealistas, las instituciones establecidas en el mundo árabe juegan un papel decisivo a la hora de evaluar la situación de su sociedad. La religión ocupa un lugar de honor en esta crítica a las instituciones, tanto la religión como concepto como las religiones concretas, particularmente el Islam: “Implacables, debemos persistir en nuestra guerra contra la religión y aclarar su auténtico lugar en la lucha de clases. Es la primera causa de represión. Es la falsa promesa del paraíso extraterrenal (¿no sabemos dónde?) y por tanto nos empuja a la sumisión”.⁴⁷⁴

La blasfemia aparece a menudo mencionada en sus textos como un ejercicio de madurez, una reacción sana ante la opresión de la religión:

⁴⁶⁸ Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back.”, p.354

⁴⁶⁹ Ídem

⁴⁷⁰ Ídem

⁴⁷¹ Ídem

⁴⁷² Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire*

⁴⁷³ Entrevista a El Janabi publicada originalmente en el n°228 de *An-Nahar al-‘arabi wa-d-dauli*, el 14 de julio de 1981, y posteriormente en el n°3 de *Le Désir Libertaine, version française* (SUBOBJECTIVITES), p. 82

⁴⁷⁴ Editorial *al-Ragba al-Ibāhiyya* n°1, p. 3

Si lanzas las detestables banalidades de la religión en el regazo de la humillación, déjalas donde las tiraste e ignóralas para siempre. Pero no dejes que eso te impida practicar la blasfemia. Algunos críticos se preguntan qué sentido tiene insultar a Dios después de haber establecido con certeza que no existe, pero la blasfemia no valida la religión ni la hace más verídica. Pronunciar las duras y escandalosas palabras de la blasfemia es significativo y necesario, si no por otra razón, porque supone un delicioso placer decirlas. Más aún, la blasfemia echa una mano a la imaginación.⁴⁷⁵

La crítica que los surrealistas hacen de los valores establecidos (patria, familia, Estado, religión...), lejos de ser una crítica constructiva que aporte soluciones o estrategias para paliar los males de una “sociedad enferma”, es un ataque contra todos los estratos de esta sociedad, que únicamente ofrece “su panacea dual de surrealismo y cultura occidental”⁴⁷⁶ como recurso. El tono excesivamente provocador de la mayoría de textos publicados en *al-Ragba al-Ibāḥiyya* les procuró “la irritación y desaprobación da la mayoría de lectores árabes”⁴⁷⁷ que, lejos de ver en estos revolucionarios un modelo a seguir, despreciaban su actitud acrítica con todas las manifestaciones de la cultura occidental.

La crítica de la familia, una de las instituciones más arraigadas y “la unidad básica de organización social en la sociedad árabe tradicional y contemporánea”⁴⁷⁸, era uno de los pilares de la ideología del grupo:

⁴⁷⁵ “Tres palabras”, en *Al-Ragba al-Ibāḥiyya*, 2/3, p.10. Texto original:

إذا القيت بهذه التفاهات الكريهة (الادوات الدينية) في احضان الاحتقار دعها حيث القيت بها ولا تعرها اهتمامك بعد الان. وإذا كان من المستحسن ال نحتفظ بعبارات التجديف من كل هذا، فليس ذلك لان واقعها اكثر صدقا (ومالقيمة من شتم الاله بعد تيقننا من عدم وجوده) وانما لان التلفظ بالتعابير العنيفة و"البذيئة" ضرورة جوهرية... يقذف بها في نشوة المتعة. ولان عبارات التجديف هذا تمديد العون للمخيلة

⁴⁷⁶ Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back.”, p.348

⁴⁷⁷ Ídem

⁴⁷⁸ Halim Barakat, *The Arab World. Society, Culture and State*, Berkeley, University of California Press, 1993, p.97. Barakat afirma igualmente que la familia es una unidad social crucial a la hora de explicar “la estructura social en cambio, las confrontaciones actuales con los sistemas de valores y la lucha por la transformación social”.

Nos esforzamos en aclarar la auténtica función de la familia, el Estado en miniatura, donde el padre con azotes y la madre con dulzura, completan el proceso de formación y adaptación del individuo a la sumisión a la sociedad del gran Estado. Funciona como “fábrica de las ideologías autoritarias y las estructuras conservadoras” y es el “nexo entre las estructuras económicas de la sociedad conservadora y su estructura superior ideológica”, como dijo Wilhem Reich en *La revolución sexual*.⁴⁷⁹

La figura del padre era a menudo comparada en sus textos con el papel controlador y amenazador del Estado y los regímenes autocráticos, y la analogía “matar al padre-acabar con el Estado” también está presente en muchos de los escritos de los surrealistas.⁴⁸⁰

3.4.1.3 La cultura contemporánea árabe

A la pregunta “¿Qué opinas de la cultura árabe?” realizada durante una entrevista a El Janabi, éste respondió: “Abre un paréntesis, pon tres puntos, cierra el paréntesis”⁴⁸¹. Con esta lacónica respuesta, El Janabi expresa su parecer sobre el estado de la cultura árabe, a falta de palabras para describirlo. La falta de referencias “liberadoras” en la cultura árabe le empuja a “condenar toda la literatura árabe del siglo XX como vana”⁴⁸², razón por la que se vuelca en la literatura occidental y sus traducciones árabes.

⁴⁷⁹ “¿Por qué esta revista?”, editorial del primer número de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* (ver texto completo y su traducción en anexos 6.3.10 y 6.3.11)

⁴⁸⁰ Esta crítica a la sociedad árabe no es exclusiva de los surrealistas; otros intelectuales del momento utilizaron diversos cauces para incidir en la misma idea, como Hisham Sharabi (1927-2005) en su *Neopatriarchy* (1988). Sharabi denuncia en su obra que la estructura de autoridad patriarcal en la sociedad árabe, lejos de desaparecer o verse fundamentalmente modificada, sobrevive en una nueva forma, el neopatriarcado.

⁴⁸¹ Entrevista a El Janabi publicada originalmente en el n°228 de *an-Nahār al-‘arabī wa-d-duwālī*, el 14 de julio de 1981, y posteriormente en el n°3 de *Le Désir Libertaine, version française* (SUBOBJECTIVITES), p. 82

⁴⁸² Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back.”, p. 345

Desde hace casi un siglo, la ruina espiritual de esta región es incalculable. En el mercado se encuentran toneladas de páginas impresas, miles de escritores, poetas, pintores, pensadores y otros místicos de pacotilla. Resultado: nada. La derrota que genera esta situación tiene graves consecuencias porque nada puede incitar al individuo a remontar las tinieblas. Todas las tentativas para salir del *ghetto* son sancionadas, execradas y desnaturalizadas, y finalmente reducidas al silencio. La tragedia de los árabes no sólo radica en la ausencia de referencias contemporáneas que destruir, sino también en ser el juguete de una aculturación que, a partir de los restos de su esplendoroso pasado, fabrica referencias ficticias sobre las cuales levantan religiosamente monumentos de arena. La misma esencia de su lengua preside esta aculturación. Jamás conoció deslizamiento cultural en su propia estructura ni tampoco un movimiento capaz de llevarla a nuevas resistencias. [...] Es doloroso constatar que el escritor árabe sólo ha utilizado su lengua para convertirse en celoso funcionario del despotismo, cuando hubiera debido tener el coraje necesario para ponderar la lengua y abrir las puertas del imaginario entreabiertas por la propia lengua.⁴⁸³

Estas demoledoras palabras de El Janabi son el reflejo de la impotencia que sentían los surrealistas ante el estado en el que se encontraba sumida, en su opinión, la cultura árabe, a años luz de la cultura occidental en la que ellos vivían en ese momento y que tanto ansiaban compartir.

A lo largo de su carrera, Abdul Kader El Janabi ha hecho especial hincapié en los conceptos de “padre-régimen” (المرجع – الأب), “madre/mujer-causa” (القضية – للمرأة), “escritor-asesino” (النص – الحربة) y “texto-libertad” (الكاتب – القاتل), que menciona en numerosos textos y

⁴⁸³ El Yanabi, Horizontes Verticales, p.145

entrevistas. El siguiente texto, originalmente parte de una entrevista⁴⁸⁴ a El Janabi, aparece más tarde incluido en *Horizontes Verticales*⁴⁸⁵:

La escritura árabe actual, tanto la tradicional como la modernista, no es más que la mera expresión de un complejo de inferioridad frente a la escritura misma, es decir, frente a la problemática de la civilización, la lengua y la historia. En el mundo árabe, la mujer-causa no cuenta, ni existe el escritor-asesino, ni el texto-libertad, crimen que entraña todos los crímenes. El mundo árabe no ha conocido escritores, sino escribanos. No ha conocido la narrativa, en el estricto sentido literario del término, sino la *maqama*, el relato en prosa rimada. Respecto a la autocrítica, ese escribano de la dominación cultural, no ha intentado transgredir, crear la problemática que destruyera la ineludible reificación. Sin embargo, sí que la ha conocido como renuncia y condena partidista a la intuición-inteligencia. Por tanto, para él, la autocrítica no es sino un sentimiento de culpa, como si uno se retractara ante el juez-poder, más que como liberación ante la propia conciencia. No ha comprendido que el arrepentimiento es un instante de rebeldía y reconocimiento de haber errado el cálculo.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Entrevista a El Janabi publicada originalmente en el n°228 de *an-Nahār al-‘arabī wa-d-duwālī*, el 14 de julio de 1981, y posteriormente en el n°3 de *Le Désir Libertaire, version française* (SUBOBJECTIVITES), p. 82

⁴⁸⁵El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.148

⁴⁸⁶ Texto original:

ان غياب ماضٍ معاصر، اي غياب المرجع – الأب، جعل الكتابة العربية الراهنة، سلفية كانت أو حداثة، مجرد تعبير عن عقدة مركب النقص حيال الكتابة ذاتها، أي حيال الاشكالية للحضارة – اللغة – التاريخ. في العالم العربي، ليست للمرأة – القضية حضور. وليس هناك الكاتب – القاتل، حيث النص – الحرية جريمة تحوي كل الجرائم. العالم العربي لم يعرف الكاتب بل المدون. كما انه لم يعرف النص بل المقامة. كما ان النقد الذاتي لم يعرفه هذا المدون مقامات التسلط الثقافي كمحاولة للتطبيع وخلق الاشكالية تحطيماً للتشويء الذي لا مفر منه، انما عرفه كتصل وادانة حزبية للحدس - الذكاء. وبالتالي فان النقد الذاتي لا يعرفه الا كشعور بالذنب امام القاضي اكثر مما يعرفه كتحرر من الذنب امام نفسه. حتى الندم لم يفهمه كلحظة تمرد واحباط للحسابات.

De manera recurrente, la denuncia de la falta de referencias en la cultura contemporánea árabe aparece en los textos de *Le Désir Libertaine* como uno de los grandes obstáculos con los que ésta se encuentra y que impiden el desarrollo normal de su evolución.⁴⁸⁷

3.4.1.4 Surrealismo

El surrealismo es la fuerza motora de las actividades del grupo; aunque comenzó siendo para ellos “una práctica política”⁴⁸⁸, pronto adquirió su verdadera dimensión, cuando se dieron cuenta de que “todo era sólo un juego”⁴⁸⁹.

Si bien las premisas iniciales del surrealismo: crítica de la vida cotidiana, sublimación de los deseos individuales, subversión de la cultura y la moral mediante la blasfemia, rebeldía contra todos los valores y sandeces establecidos, invitación a la liberación del cuerpo y el sexo, a hacer el amor, a la entrega del poder a la imaginación, etcétera, no son ya actualidad en la sociedad europea, lo son, y más que nunca, en la árabe. Para eso hace falta una juventud liberada de la adhesión religiosa a los principios, dispuesta a dudar incluso del ideal supremo por el que combatieron nuestros antepasados. Se necesita una juventud parricida, cuya mirada permanezca intacta y sea más devoradora que los caníbales, hasta el punto de poder captar de un vistazo todo el curso de la historia del surrealismo, para detenerse en una etapa esencial de esa misma historia en la que nadie ha reparado.⁴⁹⁰

Los conceptos sobre los que se erige el surrealismo son, en gran medida, compartidos por Abdul Kader El Janabi y sus compañeros: amor loco, sueños, fantasía, liberación de los

⁴⁸⁷ A este respecto es interesante la obra de Abdallah Laroui *La crisis de los intelectuales árabes* (1991), que ahonda en esta crisis de identidad del intelectual árabe, que “ha dudado demasiado en criticar radicalmente cultura, lengua y tradición” y que “ha evitado demasiado a menudo la crítica de los fines de la política nacional local, que conduce a la asfixia de la democracia y al dualismo generalizado” (p.218),

⁴⁸⁸ Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, 24

⁴⁸⁹ Ídem

⁴⁹⁰ El Yanabi, *Horizontes verticales*, p.106

cuerpos, abolición de los valores tradicionales tales como familia, patria, Estado... Estos conceptos los adaptan a la realidad del mundo árabe, dándole si cabe un mayor valor en la medida en la que las consignas defendidas por el surrealismo chocaban frontalmente con una gran parte de los cimientos sobre los que se sustenta la sociedad árabe. Afirma El Janabi que “el surrealismo necesariamente implica la abolición de cualquier religión, particularmente el jomeinismo, de cualquier ideología árabe, particularmente la baazista, de toda la modernidad, particularmente la modernidad árabe, de todo el realismo socialista, particularmente el comunismo iraquí, de todo el marxismo, particularmente el trotskismo marxista, de todo el futurismo y estúpido misticismo pasado”.⁴⁹¹

El surrealismo es, para *Le Désir Libertaine*, la expresión última de la necesidad humana de libertad, y se manifiesta especialmente a través de la imaginación, una imaginación liberada de todas las ataduras:

La imaginación es una fuerza cuya existencia es menospreciada por periodistas, economistas, y en general cualquiera interesado en obstruir la vitalidad inagotable del pensamiento libre y los sentimientos sexuales. La razón es que las visiones que despierta esta fuerza están hasta tal punto fuera de nuestro control que tienen la habilidad potencial de controlarnos. La imaginación nos descubre el alcance del potencial humano, y alimenta el deseo dándonos la esperanza necesaria para consumir este potencial. Todas las dimensiones de la felicidad humana residen en la imaginación. Nadie puede estar completamente satisfecho hasta que todas las fantasías de su imaginación se hayan realizado.⁴⁹²

La llamada a la rebelión contra lo establecido es otro de los pilares surrealistas que sostienen la producción de *Le Désir Libertaine*. Un ejemplo es la siguiente lista de recomendaciones, publicadas en el número 5 de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*⁴⁹³:

⁴⁹¹ Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, 28

⁴⁹² “Tres palabras”, artículo publicado en el número 2/3 de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*.

⁴⁹³ *Al-Ragba al-Ibāḥiyya*, n°5, p.22. Texto original y su traducción en anexo 6.3.14

No diga...	Diga...
1. (..) Atacad a los insolentes, oh señores de la autoridad, rechazad con firmeza la maldad de sus pecados.	Atacad a los señores de la autoridad, oh insolentes, rechazad con firmeza la maldad de su "justicia".
2. Si odias el trabajo te mereces las desgracias de la pobreza, y si lo amas te mereces la riqueza, la felicidad y la satisfacción.	Si amas el trabajo te mereces las desgracias de la riqueza, y si lo odias te mereces la felicidad y la satisfacción.
3. Es mala compañía quien corrompe tu moral y te desvía de tu recta conducta.	Es buena compañía quien corrompe tu moral y te desvía de tu recta conducta.
4. Quien evita las relaciones erróneas, por Dios que está a salvo de toda desgracia.	Quien busca las relaciones de felicidad, por el deseo que está a salvo de todas las desgracias del patriarcado.
5. Lo que se aprende de pequeño te sirve de mayor.	Lo que se aprende de pequeño te reprime de mayor.
6. Cuántos lloran y no perdonan.	Cuántos lloran y no vuelven en sí.
7. Cuántos datos de interés acumuláis en vuestras memorias, oh alumnos	Cuántos gérmenes acumuláis en vuestras memorias, oh alumnos
8. Si Dios quiere	Si el deseo quiere.

3.4.2 Producción artística

Como ya se ha mencionado anteriormente, no es fácil acotar los límites del denominado Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio, debido principalmente al flujo continuo de sus miembros, que aparecen y desaparecen de la órbita de El Janabi continuamente. Por esta razón, y atendiendo a la información proporcionada por el propio El Janabi⁴⁹⁴, se considerará que la actividad del grupo es la comprendida entre los años 1973 y 1976.

⁴⁹⁴ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

3.4.2.1 Revistas

La educación intelectual de Abdul Kader El Janabi, fuertemente marcada por el contacto con algunas de las revistas más significativas del panorama cultural árabe e iraquí, como *Ši'r* o *Hiwār*, es un condicionante significativo para el desarrollo de su carrera, que desde muy pronto se ve reflejada en diversas publicaciones. Estas revistas, autofinanciadas y autoeditadas, son testigos de primera mano de la evolución de sus actividades literarias y críticas.

Al-Ragba al-Ibāḥiyya, *al-Nuqta*, *Farādīs* y todos los folletos que publiqué se ganaron fama de radicales y subversivos. Y así era, porque la maquetación y la manera de combinar los diferentes temas hacían que el diseño fuera inseparable del contenido, con el fin de dar a la crítica política lo que era de la crítica política, y a la poesía lo que era de la poesía. Sólo a través de ese equilibrio, fluye el texto desde el corazón de la poesía moderna para verterse en la esencia de una actitud cotidiana radical frente a todos los referentes culturales imperantes. Para llevar ese anhelo al punto máximo del enfrentamiento cultural es necesaria la libertad en todo el significado de la palabra. Por eso, había que publicar esas revistas en un marco democrático, que no se daba en los regímenes árabes.⁴⁹⁵

De manera específica, la actividad literaria del grupo Le Désir Libertain se traduce en la revista *al-Ragba al-Ibāḥiyya* y sus suplementos, así como algunos extractos de la nueva serie de la revista: *al-Ragba al-Ibāḥiyya/Le Désir Libertain*.

⁴⁹⁵ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.107-8



Portadas de los números 1, 2/3, 4 y 5 de la revista *al-Ragba al-Ibāḥiyya*

La aparición de esta revista supuso para El Janabi la sublimación de sus aspiraciones surrealistas, y la imprimió de un carácter revolucionario que definiría su existencia: “*al-Ragba al-Ibāḥiyya* es el amanecer de la lengua árabe, y es consciente de que frente a ella se extiende la oscuridad de la noche árabe”.⁴⁹⁶ Su carácter subversivo y provocador le valió la censura en todo el mundo árabe “por su contenido sedicioso, blasfemo y escandalosamente escabroso”⁴⁹⁷. Según Krainick, *al-Ragba al-Ibāḥiyya* nació con la intención de ser “una contraparte para *La Révolution surréaliste* – como intento de proporcionar a los lectores árabes una introducción ‘pedagógica’ al surrealismo”⁴⁹⁸.

El nombre de la revista es una suerte de juego de palabras que respondía a la voluntad de El Janabi de aunar algunos de los conceptos más valiosos de su idiosincrasia (deseo, libertad) con una sonoridad irreverente y polémica:

He de decir que me encontré con que el término ‘libertario’, que en francés no tiene un significado exclusivamente político, con connotaciones que distinguen esta tendencia radical del resto de los partidos, no tiene traducción aproximada en árabe que no sea el término *ibāḥiyya*. Según los diccionarios de árabe, esta palabra designaba a un grupo rebelde que desobedecía las órdenes del sultán y de la familia y no se sometía a las leyes socialmente establecidas. Pero ahora tiene un sentido nuevo, que es ‘libertinaje’. Y ya que las connotaciones usuales de las palabras árabes expresan en el fondo un ajuste de cuentas del sexo con la sociedad, me propuse abarcar todas esas acepciones contradictorias uniendo ambas palabras, *ibāḥiyya* (libertario) y *ragba* (deseo), en el título de una actividad libre consistente en fundar una revista progresista y plenamente consciente de que la rebeldía del individuo –su cualidad de libertario- contra el poder político de la sociedad es absolutamente

⁴⁹⁶ Entrevista a El Janabi publicada originalmente en el n°228 de *An-Nahar al-‘arabi wa-d-dauli*, el 14 de julio de 1981, y posteriormente en el n°3 de *Le Désir Libertaire, version française* (SUBJECTIVITES), p. 82

⁴⁹⁷ LaCoss, “On Blasphemy and Imagination: Arab Surrealism Against Islam”, *Fifth Estate*, n°383 (2010)

⁴⁹⁸ Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back”, p.349

indisociable de la rebeldía del cuerpo –su deseo- contra los usos morales que quieren inhibir sus pasiones y prohibirle el placer.⁴⁹⁹

Señala Krainick⁵⁰⁰ una llamativa discrepancia entre las razones aducidas por el propio Abdul Kader El Janabi a la hora de explicar la creación de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*: mientras que en la propia revista hacía mención a la “cuarta guerra árabo-israelí”⁵⁰¹, es decir, a un motivo eminentemente político como el del posicionamiento en el conflicto árabo-israelí, en las distintas versiones de su autobiografía habla de una “publicación apolítica que tuviera el surrealismo como fuerza impulsora”. Krainick cita el *Avis au lecteurs* del primer número de *Le Désir Libertaire/version française*: “la primera serie de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* apareció en París en 1973 poco después de la guerra del Kippour. Expusimos nuestras posiciones contra la guerra, reclamando a la vez el surrealismo y el marxismo con un optimismo revolucionario que no sería desmentido hasta 1975”⁵⁰².

La revista se imprimía en *offset*⁵⁰³, sistema que “prestó gloriosos e inolvidables servicios a la historia de la oposición”⁵⁰⁴, y su aparición era trimestral (aunque su intención inicial fuera publicarla bimensualmente, como atestigua la información impresa en el primer número⁵⁰⁵). La publicación de la revista se divide en dos etapas distintas, entre las que hay una marcada diferencia, especialmente en lo concerniente al estilo. Mientras que los primeros números de la revista destacaban casi exclusivamente por el carácter revolucionario de sus textos “con una escritura preñada de un inmenso poder de provocar al denigrante sistema establecido”⁵⁰⁶, en la segunda etapa se aprecia un nuevo diseño y una mayor atención al

⁴⁹⁹ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.107

⁵⁰⁰ Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, 55

⁵⁰¹ En referencia a la guerra de octubre de 1973

⁵⁰² Ídem

⁵⁰³ Proceso de impresión similar a la litografía, y consistente en la aplicación de tinta sobre una plancha metálica previamente grabada. La imagen se transfiere a la superficie deseada a través de un cilindro de caucho, aportándole así al resultado un aspecto característico.

⁵⁰⁴ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.133

⁵⁰⁵ *al-Ragba al-Ibāḥiyya* 1, p.1

⁵⁰⁶ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.134

estilo general de la revista. Krainick lo achaca con razón a “la intención de apelar a un público francés”⁵⁰⁷, que se traduce igualmente en la inclusión de numerosos textos en este idioma.

Los números de la revista que llegaron a publicarse fueron los siguientes:

Al-Ragba al-Ibāḥiyya (primera etapa):

Número 1, aparecido el 5 de diciembre de 1973, 33 páginas.

Número doble 2/3, aparecido el 15 de abril de 1974, 41 páginas.

Suplemento del número 4 (“que nunca llegó a aparecer”), publicado el 26 de julio de 1974, 2 páginas.

Número 5, aparecido el 1 de noviembre de 1974, 41 páginas.

Suplemento del número 5, aparecido en la primavera de 1975, 16 páginas.

Le Désir Libertaire/nouvelle série:

Número 1 (*L'Islam Brûle*), aparecido el 25 de diciembre de 1980, 28 páginas.

Número 2 (*L'Amnésie administrée*), aparecido el 20 de abril de 1981, 36 páginas más un suplemento central de 24 páginas.

Número 3 (*Subobjectivites*), aparecido a finales de 1981, 88 páginas.

Desde sus inicios, la revista dedicó un lugar de honor a los textos poéticos, incluso en los primeros números en los que los manifiestos políticos casi dominaban la publicación. Todos los miembros del grupo publicaban sus textos, en su mayoría poéticos, así como numerosas traducciones de textos de surrealistas europeos y americanos. También publicaban textos de algunos autores árabes apenas conocidos como Jean Dammó.

Los textos teóricos también tenían su lugar, especialmente aquellos que hablaban de los conceptos más importantes para el surrealismo: el amor loco, la liberación de los cuerpos, la crítica a la religión y el poder de los sueños. André Breton, Paul Éluard, Antonin Artaud,

⁵⁰⁷ Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, 58

Octavio Paz, Benjamin Péret o René Crevel son algunos de los autores de estos textos teóricos publicados por *al-Ragba al-Ibāḥiyya* con la intención de ilustrar a las nuevas generaciones árabes.

Especial hincapié se hacía, obviamente, en los textos relativos a la cultura árabe moderna, sanguinarias críticas a la figura del poeta árabe, así como en los textos escritos por los miembros del grupo Art et Liberté, que siempre tenían un hueco en las páginas de la revista.

El editorial del primer número de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* era una llamada al levantamiento de las clases populares en contra de todo lo establecido:

La ruina total del pensamiento y el día a día de la sociedad árabe actual nos dotan de motivos suficientes para animarnos a publicar una revista como esta y a adoptar una postura revolucionaria radical en las circunstancias actuales.

Tras un largo período de pobreza material, cultural e intelectual y de violenta y sangrienta represión de la libertad creativa, la oposición y el pensamiento científico...

Gritamos ¡basta!...

Levantémonos con todas nuestras fuerzas ideológicas y físicas y demos a conocer, con valentía, la toma de las riendas de nuestras vidas, dispongámonos a conquistar nuestra libertad y a conseguir nuestras aspiraciones revolucionarias para la sociedad trabajadora asalariada, a acabar con los instrumentos gubernamentales de represión y a eliminar la justificación teórica de la superioridad para siempre.

Esto es indiscutible.

[...]Así pues, anunciamos un ataque contra todo lo establecido en la patria árabe. Buscamos no sólo una crítica revolucionaria teórica de la situación árabe; si es necesario, añadiremos con mucho gusto una práctica sádica contra todo aquél que

impida esta campaña, cuya base es la claridad, la visión dialéctica de la realidad, y la crítica revolucionaria...⁵⁰⁸

La publicación de la revista era de por sí una declaración de intenciones, y el editorial de cada número resumía los conceptos y valores sobre los que giraba la ideología del grupo. La cuidada selección de textos, tanto poéticos como teóricos, respondía igualmente al modo de pensar y actuar de estos autores:

En cuanto a la escritura, nosotros no dependemos de la identidad, sino que la desgarramos: nos reímos de las fronteras, de la historia. Si la autenticidad consiste en ahondar en los orígenes, entonces es igualmente despreciable. Y a partir de aquí, todos los artículos firmados, incluidas las traducciones, expresan, necesariamente, la ideología de la revista. Por tanto, todo lo que expresa la oposición a cualquier poder forma parte de nuestro arsenal ideológico, cualquiera que sea la lengua en la que se ha escrito.⁵⁰⁹

Al-Nuqta

A pesar de que, en palabras del propio Abdul Kader El Janabi, “la única revista auténticamente surrealista que publicó *Le Désir Libertaine* fue *al-Ragba al-Ibāḥiyya*”⁵¹⁰, *al-Nuqta* podría considerarse como una continuación de la labor comenzada por los surrealistas, aunque su publicación dependiera ya casi exclusivamente de El Janabi .

Al también inolvidable Nasīb Ṭarābulṣī, el verdader aguijón de *Al-Nuqta*, autor del cartel que se regalaba con el número cuatro, en el que se representaba a un Dios joven sentado en su trono, con Mahoma a su lado, el día del juicio final, tras haber

⁵⁰⁸ “¿Por qué esta revista?”, editorial del primer número de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* (ver texto completo y su traducción en anexos 6.3.10 y 6.3.11), p.3-5

⁵⁰⁹ “La primera revista contra los árabes que no es israelí”, *Le Désir Libertaine/nouvelle serie (L’Islam brûle)*.

⁵¹⁰ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

creado a los ángeles del vello de sus brazos. Nasīb Ṭarābulṣī odiaba a los artistas que sólo pensaban en cubrir una vacante en la institución artística y le daban náuseas los ambientes literarios y artísticos. Le encantaba todo lo extravagante y provocativo. Lo entusiasmó sobremanera llevar a cabo mi idea de editar el número cinco de *Al-Nuqta* en color, en papel de lujo, con hermosos textos poéticos y críticos y dibujos provocadores, con una portada de papel de lija muy áspera que repeliera al tacto, de modo que el lector tuviera que sentir un verdadero deseo de abrir la revista y descubrir unos textos seleccionados a conciencia, animándolo a despojarse de la intolerancia moral y el fango ideológico⁵¹¹.

Uno de los textos publicados en el primer número de *al-Nuqta* versaba sobre la suerte de Luṭuf Allah Ratib, un escritor egipcio que se acababa de suicidar en Nueva York; publicaban fragmentos de su obra y una crónica sobre su suicidio. El Janabi recuerda cómo tras la publicación de la revista “alguien escribió en el periódico *al-Sāfir* una precipitada opinión: ‘si Abdel Kader el Janabi permanece en su aislamiento, correrá la misma suerte que Luṭuf Allah Ratib’⁵¹². También hubo “periodistas que encontraron en la personalidad de Luṭuf Allah Ratib ‘la más honda expresión de la experiencia del exilio, un versificador del pensamiento consumido por el hambre, viajero por la noche del significado, un místico silente’ y otras expresiones altisonantes y huecas que se aplican al azar a los muertos porque ya no constituyen un peligro o, en vida, a los peores escritores, por oportunismo”⁵¹³.

Lo curioso de este asunto es que tanto el texto como el personaje eran completamente inventados, una *boutade* salida de los ingenios de El Janabi y uno de sus compañeros, ‘Alī Ibn ‘Āṣūr, una muestra por la inclinación que los surrealistas sentían por el juego y la invención, “y es que en la escritura lúdica la lengua es atrio, una doncella en una fiesta de disfraces, espejo en cuya luna se refleja el escritor, vestido del *otro*, al servicio de significados que se desprenden del poseedor y del poseído”⁵¹⁴.

⁵¹¹ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.153-4

⁵¹² *Ibidem*, p.165

⁵¹³ *Ídem*

⁵¹⁴ *Ibidem*, p.167

La revista *al-Nuqta* publicó los siguientes números:

Número 1, el 15 de septiembre de 1982

Número 2/3, el 5 de junio de 1983

Número 4, el 5 de diciembre de 1983.

Farādīs

La revista *Farādīs*, técnicamente, no puede incluirse dentro de la producción artística del grupo surrealista, ya que la edición corría a cargo de Abdul Kader El Janabi única y exclusivamente. Sí es cierto, sin embargo, que diversos textos de los miembros del grupo Le Désir Libertaine fueron publicados en sus páginas, por lo que merece ser mencionada aquí.

La revista, que incluía textos en árabe y en francés, sigue la estela de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* y de *al-Nuqta* en cuanto a la publicación de textos poéticos y críticos de autores surrealistas y de nuevos valores árabes.

Farādīs publicó los siguientes números:

Número 1, en 1990

Número 2, en 1991

Número 3, en 1991

Número 4/5, en 1992

Número 6/7, en 1993

Número 8, en 1994

Número 9/10, en 1995

3.4.2.2 Colaboraciones internacionales

Individualmente o en grupo, los militantes de Le Désir Libertaine participaron igualmente en diversas manifestaciones surrealistas en el mundo (especialmente en Estados Unidos, junto

al grupo de Franklin Rosemont, y en Inglaterra, en la exposición “Surrealism unlimited” organizada por Conroy Maddox), y refrendaron en 1973 una declaración titulada *Contra las ilusiones nacionalistas, por una alternativa internacionalista*, con motivo de la iniciativa de la Organización Socialista Israelí (Matzpen), la sociedad “El poder de los Consejos”⁵¹⁵ y la Sociedad Argelina por la Propagación del Marxismo.⁵¹⁶

En 1976, la revista surrealista de Chicago *Arsenal: Surrealist Subversion*⁵¹⁷ publicó un artículo⁵¹⁸ dedicado al Movimiento Surrealista Árabe, en el que se incluía el manifiesto⁵¹⁹ que previamente se había publicado en el número 5 de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*. Acompañaban a este texto dos *collages* de Abdul Kader El Janabi, una ilustración de Marwān Dīb con el subtítulo “si queréis paz, preparaos para la guerra civil”, dos poemas de El Janabi y un texto sin firma presumiblemente escrito por Franklin Rosemont en el que se presenta al grupo como una “reconstitución” del movimiento iniciado por Georges Henein en El Cairo:

La sensibilidad de Henein hacia los múltiples y diversos problemas de la expresión humana en el período de posguerra, así como su integridad profundamente revolucionaria, dan a su trabajo una significación especial a ojos de los surrealistas de todos los países, y especialmente, por supuesto, a El Janabi y sus camaradas, que son los auténticos continuadores del esfuerzo comenzado por Georges Henein y Ramsīs Yūnān.⁵²⁰

En 1976 también participaron en la Exposición Surrealista Mundial celebrada en Chicago. En el catálogo de la exposición⁵²¹ aparece publicado el texto de El Janabi *The Upshots of Any Poetic Evidence*, que más tarde se incluirá en *Stance in the Desert*⁵²².

⁵¹⁵ Groupe marxiste pour le pouvoir des conseils de travailleurs (GMPCT)

⁵¹⁶ Adam Biro et René Passeron, *Dictionnaire*

⁵¹⁷ Franklin Rosemont, “Surrealism in the Arab World.” *Arsenal: Surrealist Subversion*, 3 (1976): 36-7

⁵¹⁸ Ver artículo completo en anexo 6.3.19

⁵¹⁹ Ver manifiesto completo en anexos 6.3.12 y 6.3.13

⁵²⁰ Rosemont, “Surrealism in the Arab World”, p.36

⁵²¹ Franklin Rosemont (ed.), *Marvelous Freedom, vigilance of Desire: catalog of the World Surrealist Exhibition*, 1976

3.5 El final de Le Désir Libertaire

3.5.1 Disolución del grupo

Del mismo modo que no se puede hablar del Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio como un grupo fijo e inalterable, tampoco se puede hablar de disolución como tal. Podría decirse, más bien, que al finalizar la publicación de la primera serie de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* fue Abdul Kader El Janabi el que se hizo cargo de la producción surrealista mientras que el resto de autores tomaron otros caminos, asumiendo así la “muerte natural” de la agrupación surrealista.

A diferencia de lo sucedido con los miembros de Art et Liberté, que abandonaron el surrealismo tras una serie de desavenencias ideológicas con Breton, en el caso de los surrealistas exiliados en París la situación fue distinta: el surrealismo fue, para la mayoría de compañeros de El Janabi, una etapa de sus carreras artísticas que dejaron atrás sin mayor trascendencia, mientras que para el propio El Janabi el surrealismo había sido, era y seguiría siendo durante mucho tiempo una filosofía de vida: “después de todo esto comencé una nueva fase, más abierta, pero el surrealismo estuvo siempre detrás”⁵²³.

3.5.2 La recepción

La recepción en el mundo árabe de las actividades de los surrealistas árabes exiliados en París fue, en líneas generales, fría. Los surrealistas magnificaron en cierta medida los efectos de la publicación del primer número de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* entre los periodistas árabes, especialmente en Líbano, a donde la revista llegaba gracias al envío masivo a amigos y grupos marxistas y anarquistas⁵²⁴, al mismo tiempo que se enorgullecían al afirmar que la censura prohibió la distribución de la revista en todos los países árabes.

⁵²² El Janabi, *Stance in the Desert*

⁵²³ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

⁵²⁴ Ídem

Ese primer número –plagado de traducciones incorrectas, de errores gramaticales, como poner acusativo en lugar de nominativo y éste en lugar del genitivo, que habrían hecho a Sibawayhi⁵²⁵ revolverse en su tumba-, además de llenarnos de júbilo levantó un huracán de disparates y palabrería vana en la prensa libanesa, hasta el punto de que Ṭalāl Raḥma⁵²⁶ publicó un prolijo artículo en el que sentenció que ‘los surrealistas árabes son agentes sospechosos’⁵²⁷.

Ciertamente, lo más destacable de estas críticas “consistentemente negativas”, que incluían incluso acusaciones de colaboración con Israel bajo la etiqueta del surrealismo, era la publicidad gratuita que, sin pretenderlo, proporcionaban a la revista, de manera mucho más eficaz que “cualquier elogio acrítico”.⁵²⁸

Krainick cita otro de los artículos publicados tras la aparición de la revista, a manos del ensayista libanés Waddaḥ Sarāra⁵²⁹, en el que se acusa a Abdul Kader El Janabi de “pretensiones vacías” y se le define como “intelectual árabe, al igual que todos los demás”⁵³⁰. Sarāra afirma que no hay vida en las páginas de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*. Como colofón de la crítica, escribe Sarara: “Le Désir Libertaine ha logrado defraudar las expectativas del lector. Descansen en paz”.

Las críticas positivas provienen, en su mayor parte, del entorno de Abdul Kader El Janabi, especialmente del periódico libanés editado en París *an-Nahār al-‘arabī wa-d-duwālī* (*El día árabe y mundial*), editado por su amigo y colega Unsī al-Ḥāy⁵³¹, en forma de reseñas

⁵²⁵ Sibawayhi (Irán, 760-796) fue un reputado estudioso de la lengua árabe, y su obra *al-Kitāb* fue la primera gramática árabe. A día de hoy, es considerado uno de los más grandes lingüistas de esta lengua.

⁵²⁶ Periodista de la revista libanesa *al-Hawadith*

⁵²⁷ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.135

⁵²⁸ Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, p.112

⁵²⁹ Sarara, Waddah, “al-Ragba al-Ibāḥiyya”, *al-Safīr*, 17.01.1982

⁵³⁰ Ídem

⁵³¹ Respecto a la validez de estas críticas laudatorias provenientes del periódico de al-Ḥāy, consultar Sybilla Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, 112

anónimas: “Para demostrar la sinceridad de esta extraordinaria revista, baste decir que su aparición en el mundo árabe es una idea imposible. Y para repetir nuestra admiración por su editor, es suficiente con recordar que no se anda en absoluto con rodeos a la hora de decir lo que cree, sin importar nada ni nadie, no se esconde detrás de nadie y no tiene mayor defensa que su locura”.⁵³²

En el segundo número de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*, el editorial se hace eco de “todo lo que se ha escrito y dicho (incluidas las mentiras)”⁵³³ sobre el primer número, y responde a algunas de esas críticas: “Nosotros no afirmamos de ninguna de las maneras que la nuestra sea una acción revolucionaria planificada. Ni que nuestra revista sea una herramienta para esta supuesta revolución. Al contrario. Nuestra actividad en las páginas de esta revista es un ejercicio de palabra por el placer de la palabra, un intento cualquiera de profundizar en la vasta inmensidad de los orígenes de la realidad material de la vida diaria”.⁵³⁴

En *Ma'ārik min aḥl al-Ragba al-Ibāḥiyya*⁵³⁵ se incluye un texto de Ḥusayn Qubaysi en el que éste traza un paralelismo entre *al-Ragba al-Ibāḥiyya* y la Guerra de Líbano, descubriendo en la revista un anticipo del clima que desembocaría en el estallido del conflicto. Afirma que, aunque en un principio, la revista, que “llegó a Líbano antes que la guerra”, fue “tratada con desprecio”⁵³⁶, años más tarde, inmersos en el devastador conflicto, “los intelectuales y periodistas respetables [...] echaron una ojeada hacia *al-Ragba al-Ibāḥiyya* y se preguntaron: ¿cómo se nos ha podido pasar por alto, con lo sagaces que somos?”⁵³⁷. En este artículo, Qubaysi hace un alegato a favor del surrealismo, alejándolo del concepto en que ha devenido por culpa de la “traducción/devastación”, culpable de que “el surrealismo árabe

⁵³² “Al-Ragba al-Ibāḥiyya: yunūn hiddar al-wā'y”, an-Nahār al-‘arabī wa-d-duwālī, 11, 17/01/1982, citado en Sybilla Krainick, Arabischer Surrealismus im Exil, p.112

⁵³³ Editorial *al-Ragba al-Ibāḥiyya* n°2, p.3

⁵³⁴ Editorial *al-Ragba al-Ibāḥiyya* n°2, p.3

⁵³⁵ Abdul Kader El Janabi, *Ma'ārik min aḥl al-Ragba al-Ibāḥiyya*. Köln : Al-Kamel, 1990

⁵³⁶ Ḥusayn Qubaysi, “Ibāḥiyyat al-Ragba lā šaḥwat al-ḥarb”, en *Ma'ārik min aḥl al-Ragba al-Ibāḥiyya*

⁵³⁷ Ídem

pasara a ser todo lo caótico, alterado, incomprensible, imágenes extrañas sin significado alguno, y las necesidades de la realidad pasaron a ser “realidades surrealistas”⁵³⁸.

En cuanto a la recepción europea del Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio, tampoco puede decirse que suscitara grandes polémicas ni profundas críticas. Krainick menciona artículos y entrevistas a Abdul Kader El Janabi en la prensa francesa tras su viaje a Israel, en referencia a su participación en el conflicto árabo-israelí, más interesados en su persona que en su obra como poeta o editor surrealista.

Uno de los mayores logros del Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio en cuanto a la difusión internacional de su trabajo fue su inclusión en el *Dictionnaire Général du Surrealisme et ses Environs*⁵³⁹ de Biro y Passeron, que les ha asegurado un lugar en la historia del Surrealismo. Krainick⁵⁴⁰ cita igualmente las menciones que 'Iṣām Maḥfūz⁵⁴¹ y Samīr Garīb⁵⁴² hacen a Abdul Kader El Janabi y sus compañeros en sus libros sobre el surrealismo.

3.5.3 La difícil relación de Le Désir Libertaine con el pueblo árabe

Es la cuestión de la identidad en particular la que representa el problema central en el trabajo de El Janabi, que puede contemplarse como un intento de ‘traducción cultural’. Su ambición de transferir el surrealismo –un movimiento europeo, creado por un pequeño grupo en unas condiciones históricas, sociales y culturales únicas- a la cultura árabe está destinada al fracaso. [...] Con su constructo de una ‘historia del surrealismo en el mundo árabe’, sin embargo, El Janabi merece el crédito de haber creado una continuidad histórica desde los surrealistas egipcios de Art et Liberté hasta los movimientos modernistas de la poesía árabe de los 60.⁵⁴³

⁵³⁸ Idem

⁵³⁹ Adam Biro y René Passeron, *Dictionnaire*

⁵⁴⁰ Krainick, *Arabischer Surrealismus im Exil*, p.115

⁵⁴¹ 'Isam Mahfuz, *Al- Suryālīya wa-Taḥa'ulatuha al-'Arabiyya* . Beirut, Al- Mu'assasa Al-Arabiya lil- Dirasat w-al-Naṣr, 1987

⁵⁴² Samīr Garīb, *As- Suryālīya Fi Miṣr*. El Cairo: al-Hai'a al-Miṣriya al-'Āmma lil-Kitāb, 1986.

⁵⁴³ Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back”, p.357

Es necesario profundizar en las críticas que recibieron los surrealistas tras comenzar su actividad en París para comprender cuáles fueron las causas de la fría acogida de este movimiento, y el por qué de la falta de arraigo en la cultura árabe contemporánea, al igual que sucedió con sus precursores de Art et Liberté.

3.5.3.1 Occidentalización: el yo y el otro

Indiscutiblemente, la razón principal por la que el Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio no llegó nunca a conectar con la sociedad árabe que tan ferozmente criticaba es la distancia existente entre sus miembros, especialmente Abdul Kader El Janabi, y el mundo árabe. La postura de los surrealistas exiliados en París con respecto al mundo árabe, y a su sociedad en particular, fue habitualmente despectiva, manifestada en un desprecio feroz hacia todos aquellos que no eran capaces de tomar las riendas de su futuro y liberarse de las ataduras impuestas.

Así pues, el Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio sitúa en un extremo de la escala a la sociedad árabe, anquilosada y muerta cultural e intelectualmente, sumida en un “coma dogmático”⁵⁴⁴, mientras que en el otro extremo se encuentra la cultura occidental, fuente de sabiduría y fuerza liberadora para el ser humano. En su opinión, una de las claves del “atraso” intelectual en el mundo árabe es la incapacidad de asumir al otro como parte del “yo”, y la condena sistemática de todo aquel que sea distinto, es decir, del otro:

Al principio fue la palabra, y la palabra es la mujer, y la mujer, en lo que a mí respecta, es siempre madre y amante. Agradezco a la naturaleza que me ha concedido el complejo de Edipo, es decir, el deseo de matar al padre. Cuántos padres se han creado sólo para ser destruidos. Así como una civilización sana, es decir, curada del complejo del pasado – fama, inventa sus referencias modernas para destruir el paso del tiempo, igualmente el individuo libre inventa a su padre para

⁵⁴⁴ Publicado en el primer número de *Le Désir Libertaine/nouvelle série* (L'Islam Brûle)

matarlo. Los enfermos auténticos son aquellos que a causa de su necesidad de un complejo de Edipo de un pasado moderno como objeto de destrucción, se imaginan que el Otro es el responsable de su destrucción y su decadencia, como si el Otro no fuera el yo.⁵⁴⁵

O bien:

¿Cómo puede un verdadero poeta inspirar, contradecir el mensaje revelado a la sociedad, si está catalogado como *el otro*? Además, el movimiento histórico de esta sociedad, la órbita natural de que disfrutaban los poetas de los años cincuenta y sesenta, ya no existe. Hoy todo está diluido.⁵⁴⁶

Esta crítica al conflicto entre el yo y el otro, aunque latente en toda la producción artística de los surrealistas, e incluso en sus trayectorias personales, tiene su origen en las primeras lecturas occidentales de Abdul Kader El Janabi y, especialmente, en la obra de Unsī al-Ḥāyî:

Gracias a mis lecturas de la obra de Unsī al-Ḥāyî y a nuestros encuentros, descubrí el dilema del *otro* en la cultura árabe, de cómo ese *otro* está condenado al olvido, a ser neutralizado hasta que sus planteamientos existenciales y poéticos se licuen. Veo las bridas que retienen la lengua árabe en manos de una sociedad dominada por principios religiosos, cuyos portavoces persisten en considerar, con razón, que la poesía no es el camino recto. Hay algo que me espanta de la experiencia de Unsī al-Ḥāyî que no sé cómo describir, tal vez planteándolo en forma de pregunta: ¿qué habría pasado si hubiera sido musulmán y hubiera escrito en la misma lengua y con idéntico espíritu? Irremediabilmente se habría producido un cambio drástico en el curso de la escritura árabe. Porque su rebeldía es auténtica, y el fin inherente a toda auténtica rebeldía es ahogar el significado religioso de la lengua en la que se basa el

⁵⁴⁵ Entrevista a El Janabi publicada originalmente en el n°228 de *An-Nahar al-'arabi wa-d-dauli*, el 14 de julio de 1981, y posteriormente en el n°3 de *Le Désir Libertaire, version française* (SUBOBJECTIVITES), p. 82

⁵⁴⁶ El Yanabi, Horizontes Verticales, p.163

nexo de una cultura con su tradición. Esto se halla a menudo implícito en su escritura, y si está implícito es porque él es el *otro*, el no musulmán, sin derecho a desvelar el secreto de los tabúes sociales. Por eso toda su obra, y la de cualquier genuino poeta o autor cristiano, se reduce a ser un texto poético o teórico en el que te puedes deleitar, pero no interpretarlo contra la sociedad árabe asentada en la cultura de la religión islámica. Su destino es quedar al margen, ‘no es de los nuestros’. Todo el mundo debe saber que la llamada renovación poética árabe, la real, es una planta libanesa sembrada por los poetas cristianos Yusuf al-Jāl, Unsī al-Ḥāyî, Šawqī Abī Šaqrā, Tawfiq Sāyig, Jalīl Hawī y otros. Pero, por ser cristianos, su mensaje poético renovador no pudo llegar por completo a un público que recela del *otro*, del no musulmán.⁵⁴⁷

Lo que Krainick define como “idealización acrítica de Occidente”⁵⁴⁸ es el otro factor, junto con la crítica feroz de la cultura árabe, que contribuye a la percepción de “completa pérdida de identidad”⁵⁴⁹ que la audiencia tiene de los surrealistas y sus actividades. Afirma acertadamente Krainick que “en su glorificación de Occidente como baluarte de la cultura y la civilización, Abdul Kader El Janabi parece obviar el hecho de que él mismo refleja el mismo complejo de inferioridad que achaca a los árabes”⁵⁵⁰. Así pues, paradójicamente, se dan en El Janabi las dos caras de la misma moneda, y se convierte de este modo, de manera inconsciente, en el blanco de sus propias críticas.

3.5.3.2 Antinacionalismo y el conflicto árabo-israelí

Una de las mayores críticas que se le han hecho al Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio se basa, en gran medida, en el rechazo de El Janabi y sus compañeros a posicionarse en contra de Israel y a favor del mundo árabe en el conflicto árabo-israelí, distanciándose así

⁵⁴⁷ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.161-2

⁵⁴⁸ Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back.”, p.348

⁵⁴⁹ Ídem

⁵⁵⁰ Ídem

claramente “de la opinión monolítica sobre este tema de la mayoría de los árabes”⁵⁵¹. No quiere ello decir que Abdul Kader El Janabi optara por una postura pro-israelí, sino que mantenía una actitud abierta respecto a Israel y los israelíes, y ha abogado siempre por el diálogo.

Esta circunstancia se vio notablemente agravada tras el viaje que Abdul Kader El Janabi hizo a Israel para participar en el Festival de Poetas Internacionales de Jerusalén en 1997, y en el que se encontró con “una sociedad abierta, llena de contradicciones estimulantes, y sobre todo de poetas cuyas obras (auténticos salmos laicos) devolvían la lengua hebrea, resucitada por el sionismo, a la inspiración profana”⁵⁵². En este viaje, envidió la capacidad de los poetas israelíes para la autocrítica e incluso la hostilidad hacia las políticas impuestas. “Es el deber de los intelectuales árabes salir de sus microcosmos y formar, con estos hombres, un frente unido contra todos aquellos interesados en hacer perdurar el odio en la región”.⁵⁵³

Esta ambigüedad respecto a una de las cuestiones tabú entre los intelectuales árabes se enmarca dentro de una ideología antinacionalista arraigada entre los editores de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*. Recuerda El Janabi ⁵⁵⁴ cómo uno de los textos que más críticas y polémicas suscitaron en el primer número de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* fue el manifiesto “Contra las ilusiones nacionalistas, por una alternativa internacionalista”, firmado como se ha visto anteriormente por varias sociedades socialistas y comunistas, entre ellas una israelí.

3.5.3.3 Censura

Una de las preguntas formuladas en la entrevista de *al-Nahār*⁵⁵⁵ era la siguiente: “Teniendo en cuenta que *al-Ragba al-Ibāḥiyya* se rebela contra el mundo árabe, ¿por qué la publicáis en

⁵⁵¹ Ídem

⁵⁵² „Le violeur de Bagdad“

⁵⁵³ „Le violeur de Bagdad“

⁵⁵⁴ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

⁵⁵⁵ Entrevista a al-Janabi publicada originalmente en el n°228 de *An-Nahar al-‘arabi wa-d-dauli*, el 14 de julio de 1981, y posteriormente en el n°3 de *Le Désir Libertaire, version française* (SUBJECTIVITES), p. 82

París? ¿Por qué no hacer esta revolución desde dentro?”⁵⁵⁶. La respuesta de ‘El Janabi remitía al primer número de la revista *El poder de los Consejos*, a cuyos editores “resultaba una misión imposible publicarla en cualquiera de las capitales del deprimido mundo árabe”⁵⁵⁷. Esta revista afirmaba en un artículo que en el mundo árabe “el poder del Estado es absoluto, [...] y la función de periódicos y revistas es aleccionar a las masas [...]; publicamos en París, como publicaron antes que nosotros *al-‘Urwa al-Wuṭqā* (*El asidero más firme*)”⁵⁵⁸ y otros periódicos egipcios habituados al despotismo, huyendo de las despóticas naciones árabes, que siempre han escrito y escriben sus leyes con el filo de la espada más que con la pluma, donde la justicia la imparte la policía en lugar de los jueces, y que ha preferido y prefiere, sin dudarlo, la sangre a la tinta”.⁵⁵⁹

Pues sí, en el transcurso de estos años la cautela fue algo inevitable; de lo contrario te asesinaban con toda facilidad, como a un espía. Mas esto no impidió que continuásemos sintiendo que había que adoptar posturas cada vez más audaces y más explícitas respecto a la emboscada teológica, política y literaria acechante en la memoria del individuo. Como expliqué en el número doble 2/3 de abril de 1974: “La libertad no es una pila de agua bendita, sino la multitud de los derrotados en forma embrionaria que refleja temporalmente la rebeldía individual en su rechazo revolucionario y destructivo de la situación dominante. Este es el verdadero cauce en el que la clase revolucionaria vierte su radicalismo. Nosotros no reivindicamos la libertad, porque la libertad es destruida con violencia y se practica escandalosamente”.⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ Ídem

⁵⁵⁷ Ídem

⁵⁵⁸ Revista publicada en París por Jamal al-Din al-Afgani y Muhammad Abduh entre marzo y octubre de 1884, de carácter antibritánico.

⁵⁵⁹ Entrevista a El Janabi publicada originalmente en el n°228 de *an-Nahār al-‘arabī wa-d-duwālī*, el 14 de julio de 1981, y posteriormente en el n°3 de *Le Désir Libertaire, version française* (SUBOBJECTIVITES), p. 82

⁵⁶⁰ El Yanabi, *Horizontes Verticales*, p.149-50

Así pues, Abdul Kader El Janabi y sus compañeros sabían que una revista como *al-Ragba al-Ibāḥiyya* no tendría ninguna oportunidad de ser publicada en un país árabe, de modo que fue París, la ciudad en la que todos ellos habitaban, el lugar donde *al-Ragba al-Ibāḥiyya* vio la luz. Ello no quiere decir que la revista no tuviera difusión en el mundo árabe; por el contrario, los envíos que los editores de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* hacían a amigos y colegas de Beirut y Bagdad, principalmente, permitían que llegara de manera extraoficial a las manos deseadas.

3.5.3.4 Exilio

Aunque en un principio el exilio no supone la lejanía emocional y cultural del exiliado con sus compatriotas, en el caso de El Janabi y sus compañeros sí tuvo un papel importante. Esto es así porque su exilio no tuvo ni las motivaciones ni las consecuencias habituales en otros autores; no fueron motivos políticos los que los empujaron a emigrar y, desde luego, no se convirtieron en poetas gobernados por la añoranza de sus tierras cuyas composiciones versaran sobre la nostalgia y el recuerdo.

El concepto de migrante, que El Janabi afirma no aplicarse a sí mismo, responde al de un ser enfrentado a dos caminos opuestos, el de la traición a la patria de origen o a la patria de acogida⁵⁶¹. Maalouf, en su *Identidades asesinas*, ahonda en los sentimientos de la persona que abandona su tierra de nacimiento por una nueva, sentimientos complejos respecto a ambos lugares: rechazo y, al mismo tiempo, culpabilidad por abandonar la patria, y esperanza, pero también recelo hacia lo desconocido que le espera en su nuevo hogar. En efecto, El Janabi y sus compañeros no muestran esta dualidad, al menos de forma aparente, ya que su rechazo sistemático a aquello que abandonaron y la idealización del Occidente que los acogió van de la mano en su ideario.

Al contrario, el exilio parece ser el medio natural para estos escritores, alejados por fin del despotismo oriental que tan ferozmente denuncian. La libertad de expresión y la

⁵⁶¹ Amin Maalouf, *Identidades Asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p.46

democracia, conceptos que los surrealistas valoran en gran medida, suplen con holgura las penurias de sus primeros años en Europa.

Para ellos, el auténtico exilio del intelectual árabe “no es el país occidental que lo acoge, sino el mundo árabe en sí, debido a su situación política y religiosa, que ha forzado a muchos intelectuales a elegir entre la humillación de permanecer callado en su patria o migrar a Occidente”.⁵⁶² De hecho, la figura de estos intelectuales exiliados en sus países de origen es otro de los blancos de sus críticas: “Vemos a menudo a escritores de vacaciones en París, escritores conocidos que no nombraré, que vienen a quejarse del ostracismo de los regímenes árabes contra aquellos que manifiestan alguna afinidad occidental, mientras que se prodigan en la prensa árabe en ignominiosas profesiones de fe anti-occidentales”.⁵⁶³

Así pues, este exilio autoimpuesto aleja a estos autores aún más, si cabe, de una población árabe inmersa en la problemática que ellos critican “desde la barrera”; no es de extrañar que la acogida de las primeras publicaciones del grupo, las más impregnadas por el espíritu revolucionario, fuera mucho más tibia de lo que ellos esperaban.

3.5.4 Influencias posteriores

La influencia que el Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio ha tenido en generaciones posteriores ha sido significativamente escasa, y “apenas ha generado una recepción productiva”.⁵⁶⁴ Krainick menciona algunas revistas, en su mayoría publicadas en París, que siguen la estela dibujada por *al-Ragba al-Ibāḥiyya*, como *Ahwā* (*Atmósferas*), del fundador de *Sulṭān al-maḡālīs*, al-Afif al-Aḥdar, que tiene un gran parecido en forma y contenido con las primeras ediciones de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*. La revista *Microbes*, con cuatro números, y *Ai*, con un solo número, de los libaneses Šabīb al-Amīn e Iskāndar Ḥabāš a partir de los años 80 se asemejan igualmente en forma y contenido a las publicaciones de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*.⁵⁶⁵

⁵⁶² Krainick, “A Surrealist Trip to Paradise and Back.”, p.347

⁵⁶³ Maati, “Le violeur de Bagdad”

⁵⁶⁴ Krainick, Arabischer Surrealismus im Exil, 116

⁵⁶⁵ Ídem

Posteriormente, la publicación de revistas como la ya mencionada *Literature* (Londres, 1985-6), del poeta y colaborador de *al-Ragba al-Ibāḥiyya* Fāḍil ‘Abbās Hādī, o *Isrāf 2000: faṣṣḥiyya ibda’iyya*, una revista literaria marroquí publicada en París, que se dedica principalmente a la literatura experimental, rescatan el estilo y algunos de los conceptos clave de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*.⁵⁶⁶

Sin embargo, al margen de estos pocos ejemplos, no puede decirse que *Le Désir Libertaine* y sus publicaciones hayan sido un referente claro durante las últimas décadas en la literatura árabe contemporánea; más bien al contrario, ya que, apenas cesó la actividad del grupo en 1976 prácticamente desaparecieron todas las menciones a estos autores.

⁵⁶⁶ Ídem

4 CONCLUSIONES

El surrealismo es un movimiento cultural de vanguardia que, desde su aparición en el París de los años 20, ha revolucionado el panorama artístico y literario a nivel mundial, y ha trascendido a su época y a sus protagonistas de una forma que nadie podía predecir cuando Breton y sus colegas comenzaron a alborotar el panorama cultural europeo con sus creaciones irreverentes. Esta fuerza con la que el surrealismo irrumpió en el arte y la cultura se dejó ver igualmente en muchos otros lugares y en épocas posteriores, llegando su influjo hasta la actualidad. El surrealismo ha trascendido al arte tradicional y a la literatura, y otras disciplinas como el arte y la fotografía han hecho suyas las principales características de esta vanguardia.

El uso erróneo que a menudo se le da hoy día al término *surrealista* ha desvirtuado en gran medida el significado y la profundidad de la doctrina surrealista, y hemos pasado a denominar como tal cualquier situación absurda o carente de sentido aparente, regida por una lógica inexplicable para nosotros. Sin embargo, el surrealismo no tiene nada que ver con lo absurdo o con la irrealidad, sino que, por el contrario, trata de ir *más allá* de la realidad aparente, busca una verdad oculta por las convenciones sociales y por las trabas autoimpuestas por nuestras conciencias. En este sentido, sería extraño que hubiera alguna cultura o sociedad que no hubiera encontrado en sí misma estas mismas necesidades, ligadas irremediabilmente a la opresión ejercida tanto por fuerzas externas como internas; es lógico, por tanto, constatar que en el mundo árabe también han existido corrientes surrealistas que han buscado esta misma verdad dentro de sus realidades contemporáneas. En efecto, a pesar del desconocimiento generalizado respecto a estos artistas, ha habido varias manifestaciones surrealistas a lo largo de los años en el mundo árabe, siendo la primera de ellas contemporánea al propio André Breton, y la más reciente en el París de los años 70.

A lo largo de esta investigación, basada en una amplia y contrastada bibliografía así como la traducción y el estudio de fuentes originales, a menudo inéditas en español, hemos desgornado las circunstancias, características y peculiaridades de cada una de estas manifestaciones, estos movimientos artísticos y culturales sin precedentes en el mundo

árabe y que han pasado a la historia como pequeñas islas independientes y autosuficientes en el amplio panorama de la literatura árabe contemporánea. Así pues, se han estudiado las características que definen a cada uno de los dos grupos artísticos que la centran, poniendo de relieve sus ideologías, sus manifestaciones, las fuentes de las que beben y la trascendencia de sus actividades. Sin embargo, es necesario trazar con más detenimiento la línea que une ambos momentos, así como señalar las diferencias entre ellos y su significación.

La formación del grupo. El grupo egipcio se formó en un momento muy definido y con unos objetivos muy concretos: el hecho fundacional de Art et Liberté, la publicación del manifiesto *Viva el arte degenerado*, supuso una declaración de principios en toda regla que ilustró la intención de sus firmantes de luchar contra todo lo establecido y de darle voz a las vanguardias más desconocidas en el Egipto de los años 30 y 40.

La agrupación, con un núcleo bien definido y colaboradores ocasionales, nunca se autodefinió como surrealista, aunque el surrealismo estaba muy presente tanto en sus creaciones artísticas como en sus escritos teóricos y ensayísticos. La vida de Art et Liberté se desarrolló durante unos años en los que la actividad fue febril, y las numerosas publicaciones y exposiciones celebradas dan fe de ello. El final del grupo, también claramente definido, responde a unos motivos concretos relacionados con el desencanto que sus principales miembros experimentaban con respecto al surrealismo europeo. Así pues, Art et Liberté puede considerarse un grupo relativamente cerrado cuya actividad se desarrolló durante unos años concretos y en un entorno definido.

Por el contrario, el grupo de surrealistas reunidos en el exilio carece de unos límites bien definidos, comenzando por la denominación del grupo: a veces Le Désir Libertaine, a veces Movimiento Surrealista Árabe en el Exilio (generalmente, en las apariciones en medios extranjeros aparecen de esta última manera, mientras que El Janabi prefiere referirse hoy día a la agrupación como Le Désir Libertaine)⁵⁶⁷. La primera gran diferencia entre ambos grupos es el concepto que de sí mismos tenían: a diferencia de Art et Liberté, Le Désir Libertaine

⁵⁶⁷ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

siempre se definió como colectivo surrealista, y sus actividades se enmarcaron siempre en esta corriente artística.

A la hora de investigar las actividades de esta segunda etapa surrealista, se ha optado por delimitar la identidad y las actividades del grupo a los años durante los que se publicó la revista *al-Ragba al-Ibāḥiyya*, pero, a diferencia de Art et Liberté, no existe un manifiesto fundacional que acompañe a la creación del colectivo. Las únicas manifestaciones firmadas bajo un nombre colectivo son las publicadas en medios extranjeros, como sucede con la presentación del grupo en la revista *Arsenal*⁵⁶⁸. Igualmente, no hay un momento concreto en el que se pueda concentrar la disolución de Le Désir Libertain; más bien podría decirse que en cada publicación se constituye una nueva agrupación, ya que El Janabi es el único elemento permanente.

Así pues, el concepto mismo de grupo es el primer punto de divergencia entre ambos movimientos; Art et Liberté nunca se consideró un colectivo surrealista, sino como una agrupación de artistas, escritores e intelectuales cuyas actividades a menudo se orientaban hacia el surrealismo. Más bien se consideraban un grupo de vanguardia en lucha contra el tradicionalismo y a favor de la difusión del arte contemporáneo. Por el contrario, Le Désir Libertain apostaba claramente y desde sus comienzos por una identidad surrealista y buscaba una proyección real de este movimiento en la sociedad árabe.

Miembros. En este aspecto, ambos grupos comparten una característica significativa: todos sus miembros, tanto los más estables como los ocasionales, orbitan en torno a la figura central de su líder. En el caso de Art et Liberté, Georges Henein desempeñó este papel, mientras que Abdul Kader el Janabi lo hizo en Le Désir Libertain. En ambos casos se trata de intelectuales con un pasado marcado por su admiración hacia Occidente, que entran en contacto con el surrealismo de manera autónoma y quedan fascinados por él. Son una suerte de profetas entre los suyos, encargados de difundir las características y peculiaridades de

⁵⁶⁸ Rosemont, "Surrealism in the Arab World", p.36.

este movimiento artístico y literario, y que serán, mientras dure la vida de sus agrupaciones, los referentes indudables del resto de miembros.

Es ésta, sin duda, una de las características más señaladas de ambos grupos y, al mismo tiempo, la que más los asemeja; el papel de guía y referente absoluto del grupo, más señalado si cabe en el caso de El Janabi (ya que Art et Liberté contaba con Ramsīs Yūnān, artista y crítico teórico con grandes conocimientos surrealistas), es significativo.

Probablemente desde que El Janabi entró en contacto con el surrealismo, y especialmente desde que tuvo la suerte de conocer a Henein en París poco antes de su muerte, comenzó a perfilarse en él la idea del grupo que deseaba formar. En esta idea no tenían cabida miembros iguales a él, sino más bien colaboradores y “satélites” que orbitaran en torno a su figura, como sucedió en cierto modo en el caso de Art et Liberté, a diferencia de que Henein no buscó, al menos aparentemente, una configuración grupal centrada en él, sino una agrupación de iguales que diera un impulso real al arte y a la cultura en Egipto.

Surrealismo. El grupo egipcio fue una amalgama de artistas, escritores e intelectuales que se reunieron en torno a un carácter fuertemente definido como el de Georges Henein. Sin embargo, el grupo no se gestó alrededor del concepto del surrealismo, y de hecho nunca reclamaron para sí el adjetivo de surrealistas.

Si bien es cierto que Georges Henein dedicó grandes esfuerzos a la difusión del surrealismo en Egipto, y que gran parte de su producción literaria estaba dedicada a esta vanguardia, es innegable que la mayoría de las publicaciones del grupo van encaminadas a tratar los problemas sociales más acuciantes. Así, El Janabi denomina el estilo de los egipcios como un “surrealismo social”⁵⁶⁹.

Por el contrario, Le Désir Libertain se constituyó desde un principio con la intención de publicar *al-Ragba al-Ibāḥiyya*, concebida como revista de carácter surrealista, al estilo de *La*

⁵⁶⁹ Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

Révolution Surréaliste. El surrealismo siempre fue el centro alrededor del que giraban las actividades y publicaciones del grupo, pero como el propio El Janabi reconoce, *Le Désir Libertaire* vivió una época y un lugar muy diferentes, donde afirmarse en el surrealismo, el anti-islamismo o el ateísmo no era tan problemático como podía serlo para sus predecesores.⁵⁷⁰

Así, abogaban por el surrealismo como medio para despertar las aletargadas conciencias de los árabes, que permitían a unos pocos ejercer su poder totalitario sobre ellos; como él mismo se enorgullece en afirmar, “es el único grupo que utiliza las ideas surrealistas para la crítica de las sociedades árabes”⁵⁷¹.

La cuestión idiomática. Para *Art et Liberté*, la cuestión del idioma siempre fue un problema a la hora de conectar con el pueblo egipcio. Siendo la mayoría de sus componentes francófonos, la comunicación con el público objeto de sus publicaciones no siempre era la deseada. En un principio sus publicaciones aparecían únicamente en francés, pero al cabo de un tiempo, conscientes de la necesidad de un acercamiento real a su público, comenzaron a introducir el árabe en sus escritos. Sin embargo, como ya se ha visto, esta modificación no dejaba de ser, en cierto modo, una adaptación, mermando en gran medida el valor de la iniciativa: el hecho de que sus propias traducciones al árabe carecieran, a menudo, del mismo vigor que los textos originales en francés denotaba cierta falta de confianza en las capacidades del pueblo árabe a la hora de enfrentarse a un movimiento de vanguardia como este.

Para El Janabi, “la auténtica lucha del surrealismo árabe está dentro del lenguaje”⁵⁷², y el surrealismo que practicaban los egipcios debería considerarse más bien como un “surrealismo social”, que no profundizaba en los auténticos aspectos clave.

⁵⁷⁰ Ídem

⁵⁷¹ Ídem

⁵⁷² Entrevista personal de la autora con El Janabi mantenida los días 20 y 21 de junio de 2013

Por el contrario, Le Désir Libertaine planteó desde sus comienzos la necesidad de modernizar el árabe y adaptarlo a las necesidades contemporáneas:

Declaramos la guerra [...] a cualquier disciplina lexicográfica que aspire al amontonamiento del léxico muerto y la terminología programadora en nuestras cabezas... [Llamamos] a la formación de un léxico que participe en la realización material de nuestras fantasías. Debemos dar a conocer, porque los primeros escritos en los que pensamos son aquéllos que se asocian a los llamamientos internos de la clase trabajadora, la escritura preñada de un poder de provocación contra las vergonzosas convenciones establecidas.⁵⁷³

El árabe fue el único idioma que utilizaron en sus principios, conscientes de la necesidad de utilizar el mismo vehículo de expresión que el público al que pretendían llegar. Su modernización y adaptación a las nuevas necesidades siempre fueron prioridades absolutas de las publicaciones del grupo, y ello los diferenciaba notablemente de sus antecesores egipcios.

Arabidad y relación con el pueblo árabe. Ambos grupos comparten una importante falta de conexión con el público al que van dirigidas sus manifestaciones, aunque el origen de esta lejanía es distinto en cada caso.

Art et Liberté era un grupo de intelectuales de origen egipcio pertenecientes a la élite francófona del país, cuyo objetivo primordial era el de hacer llegar a la juventud del país toda la información sobre las vanguardias artísticas europeas, al tiempo que intentaban crear una conciencia crítica contra las imposiciones de las autoridades.

Sin embargo, el hecho de que escribieran en francés era un obstáculo prácticamente insalvable para conseguir sus objetivos, ya que el pueblo egipcio entendía que el mensaje no iba destinado sino a la misma élite de la que procedía. Los problemas que denunciaban en

⁵⁷³ Editorial del nº 1 de *al-Ragba al-Ibāḥiyya*. Texto completo y su traducción en anexos 6.3.10 y 6.3.11

sus escritos acuciaban a una población casi enteramente arabófona, que o bien directamente no entendía sus palabras, o bien las consideraba fútiles y carentes de profundidad, viniendo como venían de una élite alejada de su realidad.

Por su parte, *Le Désir Libertaire* escribió en árabe desde sus comienzos, consciente de que un surrealismo árabe no podía utilizar un vehículo distinto que su propia lengua. Una de las máximas del grupo de exiliados era, como se ha visto, la de revolucionar el lenguaje desde dentro, jugar con él y aprovechar sus posibilidades largo tiempo ignoradas por generaciones de escritores y poetas.

Sin embargo, el exilio europeo de los miembros del grupo supuso una distancia tanto geográfica como conceptual del pueblo árabe que nunca llegaron a superar. Las ácidas críticas y encendidas diatribas que las páginas de *Le Désir Libertaire* publicaba contra el conformismo y los rígidos valores establecidos no partían, a ojos de los árabes a los que iban dirigidas, de entre los suyos, sino de un grupo de exiliados europeizados y fascinados por Occidente que poco conocían de su realidad y su día a día.

La gran pregunta, a nuestro juicio, que surge ante una investigación como esta es la referente a la arabidad o no de estos movimientos, ya que al no tratarse de iniciativas espontáneas surgidas del imaginario colectivo o del desarrollo natural de las letras y las artes árabes, sino más bien del contacto con las vanguardias europeas, es inevitable dudar de la *autenticidad* de este surrealismo.

Es ésta, sin embargo, una circunstancia prácticamente endémica en el mundo árabe actual, en el que la situación lingüística e histórica (principalmente en lo referente a la colonización) dificulta la relación con la cultura occidental hasta el punto de considerar extrañas las manifestaciones literarias expresadas en idiomas distintos del árabe, como sucede en algunos casos.

El surrealismo ha surgido en numerosos países, en lejanas sociedades y civilizaciones, en culturas ajenas a Occidente y en multitud de idiomas distintos. Estas manifestaciones, por lo general, se han considerado parte del devenir de las propias literaturas y culturas, se registran en los manuales como etapas artísticas pertenecientes por pleno derecho al desarrollo cultural del país en cuestión, y se estudian como tales.

En el caso del mundo árabe, por el contrario, no ha sucedido así, siendo que dos manifestaciones tan distintas y alejadas la una de la otra como pueden ser las de los grupos Art et Liberté y Le Désir Libertaine han pasado a la historia, en ambos casos, como rarezas ajenas casi por completo a la historia de la literatura árabe contemporánea, y en el mejor de los casos como experimentos elitistas y alejados de la población a la que iban dirigidas.

Como ya hemos visto a lo largo de esta investigación, las razones de esta exclusión son bien distintas en ambos casos, ya que las situaciones en las que se desarrollaron estos movimientos, así como sus objetivos y los medios a su alcance eran notablemente diferentes. Sin embargo, el resultado ha sido, en ambos casos, prácticamente el mismo, y han pasado a la historia sin mayor repercusión ni eco entre sus propios congéneres.

En el caso de Art et Liberté, la francofonía de sus miembros ha facilitado que, al menos, en el entorno europeo en el que se desarrolló Georges Henein a partir de su exilio sí fuera reconocida su figura, y de hecho, como ya se ha visto, la práctica totalidad de homenajes, antologías y trabajos realizados sobre Art et Liberté y, en especial, sobre Henein, provienen de estudiosos europeos, franceses en su mayoría.

Le Désir Libertain, sin embargo, se ha visto condenado por la misma circunstancia que, en su opinión, debería haberles procurado el éxito entre sus congéneres: el uso del árabe como vehículo de comunicación ha impedido a los expertos europeos en surrealismo estudiar en profundidad este movimiento, privándoles de esta forma de un merecido lugar en la historia de este movimiento.

En el contexto árabe, como hemos visto, Le Désir Libertain ha gozado, en el mejor de los casos, de la indiferencia de sus congéneres, cuando no de un abierto rechazo a un grupo artístico que aleccionaba desde la comodidad del exilio a un pueblo que ellos consideraban oprimido y maltratado.

La complejidad de la situación árabe contemporánea, en la que Occidente es una parte principal de la ecuación, jugó en contra de los surrealistas exiliados, que no respondían de forma alguna al patrón del exiliado árabe, nostálgico por su patria y parte de la misma realidad que el resto de los árabes.

Así pues, las dudas sobre la autenticidad o no de estos movimientos artísticos y la pertinencia de su inclusión o no en el devenir de la cultura árabe contemporánea plantean una cuestión de mayor calado, y de difícil respuesta, y es la referente a lo que otorga el grado de *árabe* a las diversas manifestaciones surgidas a lo largo y ancho del mundo árabe, ya que ni la coexistencia geográfica ni el uso del árabe como vehículo de expresión garantizan esta inclusión.

Sí se puede afirmar, sin temor a errar, que los dos movimientos surrealistas estudiados en esta investigación compartían una firme convicción de su pertenencia al mundo árabe, aunque no pudieran o no supieran transformar este sentimiento en un lazo real con sus congéneres, lazo que, probablemente, les hubiera garantizado un éxito del que nunca llegaron a disfrutar, así como el reconocimiento en ambos casos merecido.

La crisis de identidad que vienen sufriendo los países árabes, y en concreto los intelectuales, artistas y miembros de la comunidad cultural, se ha expresado a lo largo de los años de múltiples formas, pero una gran parte de ellas tienen algo en común: la búsqueda de la propia personalidad fuera de los cánones marcados, a menudo, por fuerzas externas y alejadas de la realidad de estos países. Así pues, el movimiento surrealista podría enmarcarse dentro de este ímpetu intelectual que busca la construcción de una nueva identidad, ímpetu que, sin lugar a dudas, hemos de considerar intrínsecamente árabe, rechazando por ende la puesta en duda de sus motivaciones, principios y personalidad a la hora de determinar su *arabidad*.

La obvia actualidad de muchos de los temas subyacentes a esta investigación, particularmente el de la crisis de identidad de la cultura árabe, invita a concebir este trabajo como una puerta abierta a futuras investigaciones que profundicen en los efectos de esta crisis, que a lo largo de los años, y hasta hoy en día, se ha manifestado de múltiples formas, siendo una de ellas este experimento surrealista que dos grupos artísticos llevaron a cabo en el marco de las letras árabes.

5 BIBLIOGRAFÍA

5.1 Fuentes

5.1.1 Revistas

Al-Kitāba al-Ujrā, revista publicada en El Cairo, tiene un número especial (19-20) dedicado al 60º Aniversario de la creación del grupo Art et Liberté, publicado en 1999.

Al-Taṭawwur, revista del grupo Art et Liberté recopilada por Hišām Qišta en un solo volumen en 1992 y publicado en El Cairo por Maṭbūʿāt al-Kitāba al-Ujrā bajo el título *Al-Taṭawwur. Maʿyalla ḡamāʿa al-fann wa-l-ḡurriyya*.

La Nouvelle Revue Francaise, Paris, 2005, nº 573, 335-336. Se trata de un número en el que se incluyen varios artículos acerca de Georges Henein, así como algunos textos del propio escritor.

Ar-Ragba al-Ibahiyya, editada por Abdul Kader el Janabi . Paris, 1973-75

Le Désir Libertaire/nouvelle série, editada por Abdul Kader el Janabi . Paris, 1980-81

Farādīs, editada por Abdul Kader el Janabi. Paris, 1990-95

Literature, editada por Fadel Abbas Hady. Londres, 1985-86

Chrome, editada por Fadel Abbas Hady. Londres, 1989

5.1.2 Obras y textos de autores surrealistas árabes

HENEIN, Georges. "Bilan du mouvement surréaliste ". *Revue des conférences françaises en Orient*, Octubre 1937, (6) p. 45-54.

---. "L'Art dans la Mêlée". *Revue des conférences françaises en Orient*, Mayo 1939, p. 260-272.

---. "La rosée à tête de chatte" *La Nouvelle Revue Française* 573 (2005): 335.

HENEIN, Georges, and CALET, Henri. *Lettres*. 2-3 Vol. Paris: Distique, 1981.

JANABI, Abdul Kader, El. *Horizontes Verticales*. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2001

---. *Le poème Arabe Moderne*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1999.

---. *Ma'ārik min ajl al-raghbah al-ibāḥīyah*. Köln : Al-Kamel, 1990

---. *Stance in the Desert: Surrealist Writings (1974-1986)*. Paris: Gilgamesh Publication, 1996.

LARIBY, Farid, *Hâter l'exigence*, Paris, Hourglass [año de publicación desconocido]

MUYASSAR, Ūrjān y 'Alī Mansūr, *Sīryal*. Damasco: Ittiḥād al-Kuttāb al-'Arab, 1979.

5.2 Referencias consultadas

5.2.1 Artículos y capítulos de libros

ACLIMANDOS, Tewfik. "Louis 'Awad (1915-1990): Un Philosophe « iconoclaste»", *Égypte/Monde arabe*, Première Série, 2 (1990): 165-183.

ALEXANDRIAN, Sarane. "Georges Henein, prince de l'exil". *L'Express*, 23 Mayo 1977.

ANTLE, Martin. "Surrealism and the Orient". *Yale French Studies*, 109 (2006), p. 4-16.

ASPLEY, Keith. "Historical dictionary of surrealism". *Scarecrow Press*. 2010.

AZARA, Aimé. "Georges Henein - Portrait". *La nouvelle revue du Caire* 1 (1975): 59-67.

BADAWI, M. M. "Commitment in Contemporary Arabic Literature". *Journal of World History* 14 (1972): 858.

BADINI, Dounia Abourachid. "La vie littéraire autour de la revue libanaise *Shi'r* (1957-1970)". *Middle Eastern Literatures*, Vol. 13, n° 1, abril 2010

BASTIA, Jean. "L'Exposition de l'Art Independent". *Le Progres Egyptien*, 16 Abr 1941.

BERÁNEK, Ondrej. "The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s". *Archiv Orientalni, Quarterly Journal of African and Asian Studies*, 73.2 (2005) p. 203-222.

BOIDARD Boisson, M^a Cristina. "La notion de désert dans l'oeuvre de Georges Henein". *Thélème: Revista Complutense de estudios franceses*, 11 (1997), p. 117-124

---. "Georges Henein ou le courage d'être surréaliste en Egypte". *Francofonía*.1 (1992): 17-38.

---. "L'image de la France chez les surréalistes égyptiens á travers l'oeuvre de Georges Henein". *Francofonía*.3 (1994): 21-32.

---. "Georges Henein ou le courage d'être surréaliste en Égypte". *Francofonía*, 1 (1992), p. 17-38

---. "L'image de la France chez les surréalistes égyptiens à travers l'oeuvre de Georges Henein". *Francofonía*, 3 (1995), p. 21-32

---. "Le Surréalisme en Égypte, Georges Henein". *Actes du congrès mondial du Conseil International d'études françaises tenu à Casablanca du 10 au 17 juillet 1993*. Montréal, Hurtubise HMH, 1995.

BONNEFOY, Yves. "Georges Henein, l'homme des deux rives de l'Occident". *Qantara, magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, 27 (1998), p. 50-54.

---. "Hommages et études, Georges Henein". *Le Pont de l'épée*, 71-72 (1981).

BONNET, Marguerite. "L'Orient dans le surréalisme". *Revue de Littérature Comparée*, 54.4 (1980), p. 411-428.

BOUBAKEUR, Hamza. "La Prensa Árabe: Su Desarrollo y El Papel Que Desempeña En La Vida Musulmana". *Cuadernos de estudios africanos* 14 (1951): 9.

BOULLATA, Issa J. "Encounter between East and West: A Theme in Contemporary Arabic Novels". *Middle East Journal* 30.1 (1976): 49.

CASSURO-ROUX, Pascale. "Georges Henein, du paysage inutile au paysage intérieur". *Paysage et poésies francophones*. Ed. Antonio Rodríguez & Michel Collot. Sorbonne Nouvelle, 2005. 107-.

DIKA SEGGERMAN, Alexandra. "Al-Tatawwur (Evolution): An Enhanced Timeline of Egyptian Surrealism". *Dada/Surrealism* 19.1 (2013).

D'OUTRELIGNE, Narjess. "Le surréalisme en Orient". *Arabica* 50.2 : 248-51.

DUSSAULT, Edmond-Louis. "Georges Henein (1914-1973) ou l'énergie du désespoir: Prestige de la terreur et vestige du surréalisme". *HRC (Hermes: revue critique)* 4 (1999).

GERSHONI, Israel. "Egyptian liberalism in an age of 'crisis of orientation': *al-Risala*'s reaction to fascism and nazism, 1933-1939". *International Journal of Middle East Studies*, 31 (4), novembre 1999, 551-576

GIROUD, Françoise. "Georges Henein". *L'Express*, 23 Jul 1973

HUBIN, Christian. "Le signe le plus obscur". *Sud*, 2 Mar 1979.

IBRAHIM JABRA, Jabra. "Modern Arabic Literature and the West". *Journal of Arabic Literature* 2 (1971): 76.

IRWIN, Robert. "Adonis au Levant". 2006. <<http://www.republique-des-lettres.fr/1264-adonis.php>>. [última consulta : 5 de diciembre de 2014]

JANABI, Abdul Kader, El. "Art et Liberté. Points de repères". *Opus International*, 123/124 (1991), p. 100.

---. "D'Art Et Liberté Au 'Désir Libertaire': Le Surréalisme Arabe". *Qantara: magazine des cultures arabe et méditerranéenne* 19 (1996): 56-59.

---. "Don Quichotte". *Grandes Largeurs*, 11 (1985).

---. "Le Nil Du Surréalisme: Le Groupe Art Et. Liberté (1938-1952)". *Entre Nil Et Sable: Écrivains d'Égypte d'Expression Française (1920-1960)*. Eds. Marc Kober, Irène Fenoglio-Abd el Aal, and Daniel Lançon. Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1999. 51-62.

---. *The Nile of Surrealism*, 2007, <<http://Farādīs.wordpress.com/2007/02/28/surrealist-activities-in-egypt>> [consulta: 5 de diciembre de 2014]

JUIN, Hubert. "Rédecouvrir Georges Henein". *Le Monde*, 03/06/1977.

KHADRA JAYYUSI, Salma. "Freedom and Compulsion: The Poetry of the 'Seventies'". *Journal of Arabic Literature* 26 (1995): 105.

---. "Modernist Poetry in Arabic", en *Modern Arabic Literature*, ed. M.M Badawi, Cambridge University Press, Cambridge, 1992

KHOURI, Mounah A. "Prose Poetry: A Radical Transformation in Contemporary Arabic Poetry". *Edebiyat*, 1, 2 (1976), 127-149

KOBER, Marc. "Georges Henein, de nouveaux contes de fées". *Merveilleux et surréalisme*, XX. Lausanne, L'Âge d'homme, 2000.

---. "Georges Henein, Reporter De l'Universel". *Mélusine n°25, L'Universel Reportage*. Suiza: L'Age d'Homme (Cahier du centre de recherche sur le surréalisme,), 2005. 193-206.

KRAINICK, Sibylla. "A Surrealist Trip to Paradise and Back: The Iraqi Author Abdalqadir El Janabi". *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*. Eds. Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch, and Barbara Winckler. London: Saqi, 2010. 342.

LACOSS, Don. "Art and Liberty: Surrealism in Egypt". *Communicating Vessels* 21 (Otoño-invierno 2009-2010): 28-33.

---. "Egyptian Surrealism and "Degenerate Art" in 1939". *Arab Studies Journal* 18.1 (2010): 78-117.

---. "On Blasphemy and Imagination: Arab Surrealism against Islam". *Fifth Estate* 383 (2010)

LACOUTURE, Jean. "Un gentilhomme surréaliste". *Le nouvel observateur*, 26 Mar 1977.

LANÇON, Daniel. "Le Caire (1934-1941) : Le Défi Des Avant-Gardes Européennes Pour Les Écrivains Égyptiens Et Pour Georges Henein En Particulier". *Les Métropoles des avant-gardes/Avantgardistische Metropolen; Les Métropoles des avant-gardes*. 2009, Ed. Edith Kunz Thomas Hunkeler.

LECLAIR, Yves. "Georges Henein, une oeuvre complete". *Nouvelle Revue Francaise*, 2005, p. 339-351.

- LÓPEZ ENAMORADO, María Dolores. "Panorama General De La Novela Árabe Desde Sus Orígenes Hasta Mahfuz". *Lingüística y literatura árabes: actas de las I Jornadas de lingüística y literatura árabes*. 29 y 30 de noviembre de 2000, Victoria, 2000. 41
- LOWRY, Joseph E., Devin J. Stewart, "Introduction", en *Essays in Arabic Literary Biography, 1350-1850*, Joseph E. Lowry y Devin J. Stewart (Eds.), vol.2, colección *Essays in Arabic Literary Biography*, Roger Allen (general editor), Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009, pp.1-12.
- LUTHI, Jean-Jacques. "Le mouvement surréaliste en Égypte". *Mélusine, Marges non frontières*, III, (1982): 21.
- MAATI, Kabbal. "Le Voleur De Bagdad". *Libération*, 4 de junio 1998
- MANSOUR, Joyce. "Les Feux Sulphureux du Surréalisme", *L'Express*, 1 Sep 1973.
- MEHREZ, Samia. "Experimentation and the Institution: The Case of Idâ'a and Aswât". *Alif: Journal of Comparative Poetics* 11: 115.
- MONACO, Arturo. "Un Contributo Dimenticato Al Dibattito Culturale Nell'Egitto Del 1940: La Rivista 'al-Taṭawwur'". *La rivista di Arablit* 2.4 (2012): 19-32.
- PARADELA ALONSO, Nieves. "La literatura árabe en el arabismo español". *Awraq*, XXI (2000), p. 221-250
- PEYRE, Henry. "The Significance of Surrealism". *Yale French Studies* 31 (1964): 24.
- PFLITSCH, Andreas. "The End of Illusions. On Arab Postmodernism". En Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch and Barbara Winckler (eds.), *Arabic Literature. Postmodern Perspectives*, London, Saqi, 2010, p.25
- RABOURDIN, Dominique. "Un Dandy Engagé". *Magazine littéraire*. no. 450, 2006: 86.
- , Dominique. "Georges Henein". *Magazine Littéraire*, 450 (2006), p. 86-87

RAMSAY, Gail. "Symbolism and Surrealism in Literature from Bahrain". *Orientalia Suecana* 54 (2005): 133-150.

RENTON, David. "Bread and Freedom: British Soldiers and Egyptian Trotskyism". *Revolutionary History* 8.2 (2002).

---. "Georges Henein: Surrealism and Socialism". *Dissident Marxism: Past Voices for Present Times*. Ed. Zed Books, 2004. 82.

ROSEMONT, Franklin. "Surrealism in the Arab World". *Arsenal: Surrealist Subversion*, 3 (1976): 36.

STARKEY, Paul. "The sixties generation and beyond". *Modern Arabic Literature*, Edinburgh University Press, p.150

VAUCLAIR, Anne. "Georges Henein et le surréalisme : quelques repères."<<http://www.sklunk.net/spip.php?article398>>. [última consulta : 5 de diciembre de 2014]

VILAR, Pierre. "(Re)Découvrir Georges Henein (1914-1973)". *La Nouvelle Revue Française* 573 (2005): 312.

---. "L'ombre de ce grand attendu... (Georges Henein)". *Nouvelle Revue Française*, 2005, p. 309-312.

5.2.2 Monografías y obras de consulta

AAVV. *Actas del coloquio Dada-Surrealismo, Precursores, marginales y heterodoxos. Cádiz, 19-22 de noviembre de 1985*. Cadiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1985.

---. *Passages, recueil de textes en hommage de Ramsīs Yūnān*. El Cairo, Ministry of Culture, 1998.

ABDEL JAOUAD, Hédi. *Fugues de Barbarie: les écrivains Maghrébins et le surréalisme*. New York, Les Mains Secrètes, 1998.

ADONIS. *Sufismo y surrealismo*. Ediciones de Oriente y del Mediterráneo, 2008.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Georges Henein*. Paris, Seghers, (Poètes D'aujourd'hui), 1981.

---. *Le Surréalisme et le rêve*. Paris, Gallimard, 1974.

---. *Surrealist Art*. London, Thames & Hudson, 1970.

ALLEN, Roger, D. S. Richards, *Arabic Literature in the Post-Classical Period*, colección *The Cambridge History of Arabic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

AMOIA, Alba y LIEBOWITZ KNAPP, Bettina. *Multicultural Writers since 1945: an A-to-Z Guide*. Greenwood Publishing Group, 2004

AWAD, Louis, Jacque Berque, y Bianco, Mireia. *Hommage à Georges Henein, dernier cahier de littérature appliquée*. El Cairo, La Part du Sable, 1974.

AYALON, Ami. *The Press in the Arab Middle East: A History*. New York: Oxford University Press, 1995.

AZAOLA PIAZZA, Bárbara. *Historia Del Egipto Contemporáneo*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2008.

AZARA, Aimé. *La peinture moderne en Égypte*. El Cairo, 1961.

BADAWI, M. M. *Modern Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

- BARAKAT, Halim. *The Arab World: society, culture and state*. Berkeley: University of California Press, 1993
- BEHAR, Henri. *Le Surréalisme*. Paris, Le Livre de poche, 1984
- BIRO, Adam et PASSERON, René. *Dictionnaire général Du surréalisme Et De Ses Environs*. Fribourg, Suisse: Office du livre, 1982.
- BOIDARD BOISSON, María Cristina; Bermúdez Medina, Dolores. *Georges Henein y el surrealismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1993.
- . *L'autobiographie dans l'espace francophone. III, Le Magreb*. Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2007.
- BOTMAN, Selma. *The Rise of Egyptian Communism, 1930-1970*. Syracuse: Syracuse University Press, 1988.
- BOULLATA, Issa J. *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*. Washington: Three Continents, 1980.
- BRETON, André. *Diccionario Abreviado Del Surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003.
- . *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral, 1972.
- . *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1970
- . *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Visor Libros, 2002.
- . *Tracts Surréalistes Et Déclarations Collectives, 1922-1939[i.e.1922-1969]*. Paris, Terrain vague, 1980.
- CARSLON, John Roy. *Cairo to Damascus*. Nueva York, Alfred A- Knopf, 1951.
- DAUPHIN, Christopher. *Sarane Alexandrian ou le gran défi de l'imaginaire*. Bibliothèque Mélusine, 2006.
- GARĪB, Samīr. *As- Suryālīya Fī Miṣr*. El Cairo: al-Hai'a al-Miṣrīya al-ʿĀmma lil-Kitāb, 1986.

---. *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*. Cairo, Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations, 1986.

GÓMEZ GARCÍA, Luz. *Diccionario de Islam e islamismo*. Madrid, Espasa-Calpe, 2009.

HAWI, Iliya Salim. *Al-Ramziyah wa-l-Siryaliyah fi al-shi'r al-gharbi wa-l-'arabi*. Bayrut, Dar al-Thaqafah, 1980.

HENEIN, Georges. *Oeuvres :Poèmes, Récits, Essais, Articles Et Pamphlets*. Ed. Pierre Vilar, Marc Kober et Daniel Lançon. Paris: Denoël, 2006.

HOURANI, Albert. *La Historia De Los Árabes*. Barcelona: Ediciones B, 2010.

ISMAEL, Tareq Y., and EL-SA'ID, Rifa'at. *The Communist Movement in Egypt 1920 - 1988*. Blackwell Publishing Ltd, 1992.

JARILLOT RODAL, Cristina. *Manifiesto y Vanguardia: Los Manifiestos Del Futurismo Italiano, Dadá y El Surrealismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2010.

KANE, Patrick. *The Politics of Art and Culture in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-Building*. London: I.B. Tauris, 2013.

KARNOUK, LILIANE, *Modern Egyptian Art: the Emergence of a National Style*, Cairo: The American University in Cairo, 1988.

KERR, Malcom H. *The Arab Cold War: Gamal 'Abd al-Nasir and his rivals, 1958-1970*. London, Oxford University Press, 1971.

KHADRA JAYYUSI, Salma. *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Vol 2.*. Leiden: Brill, 1977.

KHALIL, Andrea Flores. *The Arab Avant-Garde: Experiments in North African Art and Literature*. London: PRAEGER, 2003.

- KOBER, Marc, Irène Fenoglio and Daniel Lançon. *Entre Nil Et Sable: Écrivains d'Égypte d'Expression Française (1920-1960)*. Paris: Centre national de documentation pédagogique, 1999.
- KRAINICK, Sibylla. *Arabischer Surrealismus Im Exil: Der Irakische Dichter Und Publizist 'Abd Al-Qādir Al-Ġanābī*. Wiesbaden: Reichert, 2001.
- LÓPEZ ENAMORADO, María Dolores. *Análisis de la temporalidad en la "Trilogía" de Nayib Mahfuz*. Sevilla: Alfar, 1998.
- LÓPEZ ENAMORADO, María Dolores. *El Egipto contemporáneo de Nayib Mahfuz: La historia de la "Trilogía"*. 2 Vol. Sevilla: Alfar, 1999.
- LÓPEZ GARCÍA, Bernabé. *El mundo árabo-islámico contemporáneo: una historia política*. Madrid: Síntesis, 2000.
- LOWRY, Joseph E., Devin J. Stewart (eds.). *Essays in Arabic Literary Biography, 1350-1850*, vol.2, colección *Essays in Arabic Literary Biography*, Roger Allen (general editor), Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009, pp.1-12.
- LUTHI, Jean-Jacques. *Anthologie De La Poésie Francophone d'Egypte, Vingt-Huitpoètes d'Egypte*. Paris, L'Harmattan, 2002.
- . *Egypte, Qu'as Tu Fait De Ton Français?*. Paris, Synonym, S.O.R, 1987.
- . *Introduction a La litterature d'expression francaise en Egypte. 1798-1945*. 1974.
- . *La littérature d'expression française en Égypte: 1798-1998*. Paris; Montréal (Québec): l'Harmattan, 2000
- . *Le Français en Égypte: essai d'anthologie*. Beyrouth: Maison Naaman pour la Culture, 1981.
- MAALOUF, Amin. *Identidades asesinas*. Madrid, Alianza, 2007

- MAHFUZ, 'Isam. *Al-Suryaliyya wa-Tafa'ulatuha al-Arabiyya*. Beirut, Al- Mu'assasa Al-Arabiya lil-Dirasat w-al-Našr, 1987
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro. *Introducción a La Literatura Árabe Moderna*. Madrid: Cantarabia, 1985.
- NADEAU, Maurice,. *Historia Del Surrealismo*. Valencia: Ahimsa Editorial, 2001.
- NEUWIRTH, Angelika, Andreas Pflitsch, and Barbara Winckler (eds.). *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*. London: Saqi, 2010.
- PASSERON, René. *Encyclopédie du surréalisme*. París, Somogy, 1977.
- PÉRET, Benjamin. *El Deshonor De Los Poetas*. [S.l.]: Lagana, 2006.
- ROGAN, Eugene. *Los árabes: del imperio otomano a la actualidad*. Barcelona: Crítica, 2010
- ROSEMONT, Franklin, and Robin D. G. Kelley. *Black, Brown, & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- ROSEMONT, Penelope. *Surrealist Women: An International Anthology*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2009.
- SAYYID, Afaf Lutfi Al-. *Egypt's Liberal Experiment 1922-1936*. University Of California Press, 1977.
- SEGURA I MAS, Antoni. *Aproximación Al Mundo Islámico*. Barcelona: Uoc, 2002.
- SHARABI, Hisham. *Neopatriarchy: a theory of distorted change in Arab society*. New York: Oxford University Press, 1988.
- STARKEY, Paul. *Modern Arabic Literature*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2006.

TIFASI, al-; Gutiérrez de Terán, Ignacio (trad.). *Esparcimiento de corazones*. Madrid, Gredos, 2003.

VILAR, Pierre, Kober, Marc, y Lançon, Daniel, (eds). *Georges Henein: OEuvres, Poèmes, Récits, Essais, Articles Et Pamphlets*. Paris, Denoël, 2006.

World Surrealist Exhibition, Gallery Black Swan. "Marvelous Freedom, Vigilance of Desire: Catalog of the World Surrealist Exhibition, with the Participation of the Phases Movement, Chicago, 1976". Chicago: Gallery Black Swan, 1976.

6 ANEXOS

6.1 CRONOLOGÍA

FECHA	ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS	ACONTECIMIENTOS CULTURALES Y LITERARIOS
1798	Napoleón llega a Egipto.	
1805	Muhammad Ali llega al poder en Egipto.	
1809		Comienzan las misiones educativas a Europa promovidas por Muhammad Ali.
1820		Nace la primera imprenta gubernamental en Egipto.
1826		Tiene lugar la misión de Rifa'a al-Tahtawi a Francia.
1835		Se funda en Egipto la Escuela de las Letras, especializada en la formación de traductores.
1848	Muere Muhammad Ali.	
1850		Comienzan a instalarse en Egipto las escuelas religiosas francesas.
1863	Comienza el mandato del Jedive Ismail en Egipto.	
1875	El Jedive solicita ayuda británica para gestionar la crisis interna.	
1882	Comienza la ocupación británica de Egipto.	
1907	Nace el Partido Nacional egipcio, impulsado por Mustafa Kamil.	
1910		Nace Kāmil Al-Tilmisānī.
1912		Nace Edmond Jabès.
1913		Nace Ramsīs Yūnān.
1913		Nace Albert Cossery.
1914	Estalla la Primera Guerra Mundial.	Nace Georges Henein.
1916		Tristan Tzara crea el movimiento Dadá en

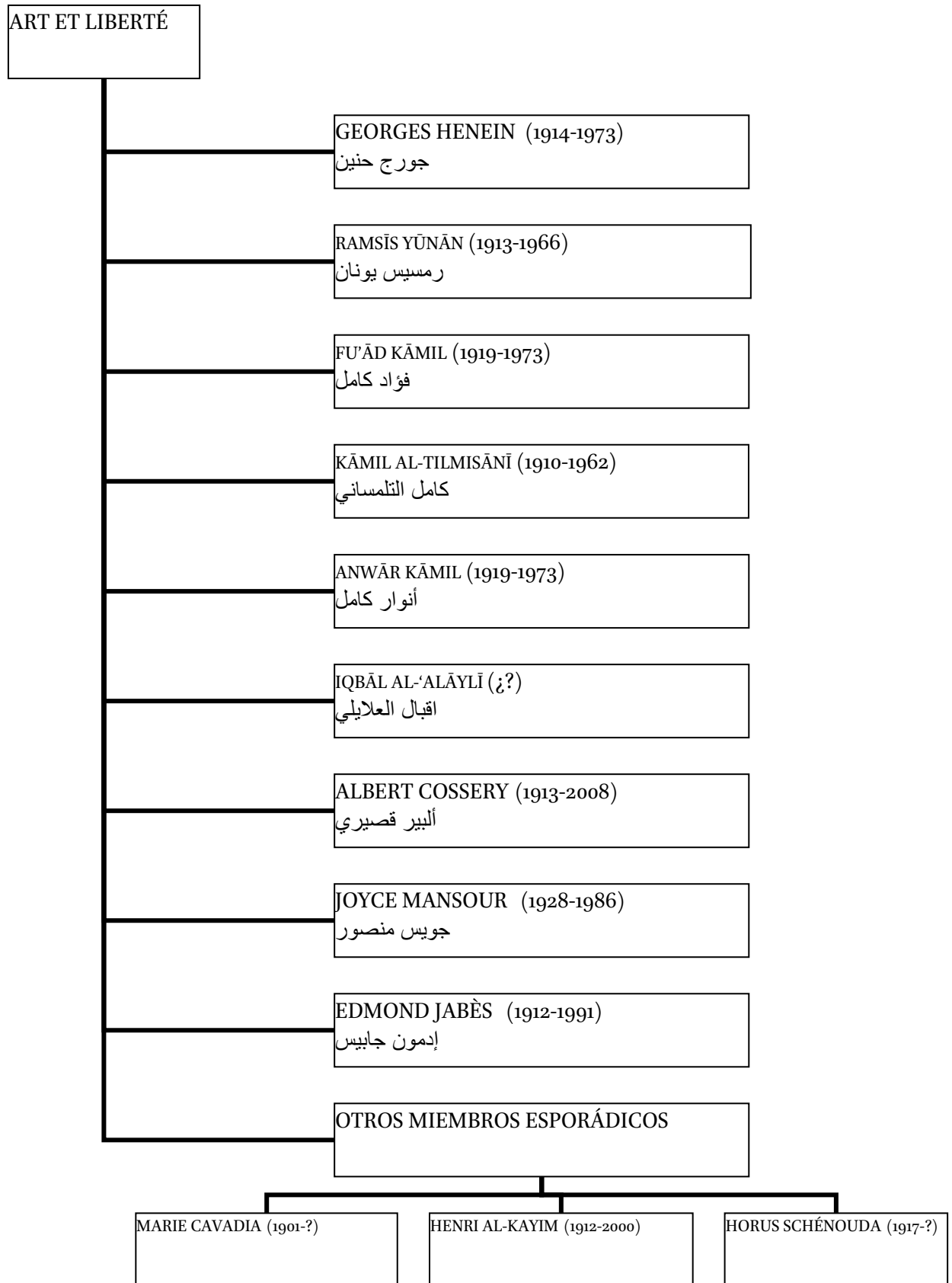
		Zurich.
1918	Egipto reclama su autonomía a través de una delegación (<i>Wafd</i>) liderada por Sa'ad Zaglul.	
1919	Tiene lugar la Revolución egipcia contra la ocupación británica. Finaliza la Primera Guerra Mundial.	El dadaísmo llega a París. Nace Fu'ad Kāmil.
1920		André Breton comienza a cuestionar algunos de los principios dadaístas.
1922	Gran Bretaña declara unilateralmente la independencia de Egipto. El sultán Fuad I es coronado como el primer rey egipcio.	Se produce la ruptura formal entre los futuros surrealistas y el dadaísmo.
1923	Se promulga la Constitución egipcia.	
1924		Se publica el <i>Manifeste du Surréalisme</i> , símbolo de la creación oficial del movimiento surrealista. Se funda en El Cairo el grupo cultural <i>Les Essayistes</i> .
1925	Tienen lugar las elecciones en Egipto, cuya victoria obtiene el Wafd aunque no se le permita tomar el poder.	El surrealismo francés se adhiere al Partido Comunista.
1928	Se funda la Sociedad de los Hermanos Musulmanes.	Nace Joyce Mansour.
1929		Se publica el <i>Deuxième Manifeste du Surréalisme</i> como protesta interna de algunos sectores del movimiento surrealista.
1930		Aragon abandona el movimiento surrealista francés para adherirse al Partido Comunista.
1932		Abū Šadī funda la sociedad poética y revista <i>Apollo</i> en Egipto.
1933		Georges Henein se une a <i>Les Essayistes</i> .
1934		Comienza la actividad surrealista de Georges Henein.
1935	Italia invade Etiopía, movimiento que	

	empuja a Gran Bretaña a buscar la alianza con Egipto.	
1936	Se firma el Tratado Anglo-egipcio.	Anwār Kāmil publica su <i>Libro de los deshechos</i> .
1937		Georges Henein pronuncia su conferencia <i>Bilan du mouvement surréaliste</i> . Kāmil Al-Tilmisānī publica su <i>Manifiesto de los Neo-Orientalistas</i> . Nace Farīd al-‘Uraybī en La Marsa (Túnez).
1938		Breton visita a Trotsky en México. Georges Henein publica <i>Déraisons d'être</i> , poemario muy cercano al surrealismo francés. Se publica en El Cairo el manifiesto <i>Viva el arte degenerado</i> . Breton y Trotsky firman el manifiesto <i>Por un arte revolucionario e independiente</i> . Ramsīs Yūnān publica el libro <i>El objetivo del artista contemporáneo</i> .
1939	Estalla la Segunda Guerra Mundial.	Tiene lugar el debate mantenido entre los miembros de Art et Liberté y los críticos de arte del periódico <i>al-Risāla</i> . Se publican los dos números de la revista <i>Art et Liberté</i> . Se publica el primer número de la revista <i>Don Quichotte</i> .
1940		Tiene lugar la I Exposición de Arte Independiente en El Cairo. Anwār Kāmil se escinde del grupo Art et Liberté para fundar Pain et Liberté.
1941		El grupo Arte y Libertad se une al equipo de la revista <i>al-Maʿyalla al-ʿYadīda</i> Tiene lugar la II Exposición de Arte Independiente en El Cairo.
1942		Tiene lugar la III Exposición de Arte Independiente en El Cairo.

1944		Tiene lugar la IV Exposición de Arte Independiente en El Cairo. Nace Abdul Kader El Janabi en Bagdad (Irak).
1945	Finaliza la Segunda Guerra Mundial. Elecciones Generales en Egipto (el grupo Art et Liberté participa activamente en el Frente Socialista).	Tiene lugar la V Exposición de Arte Independiente en El Cairo. Nace Ṣalāḥ Fā'iq en Kirkuk (Iraq).
1946	Huelga General en Egipto. Varios miembros de Art et Liberté son encarcelados.	
1947		Se publica el primer número de <i>La Part du Sable</i> . Ūrjān Muyassir publica junto 'Alī al-Naṣīr su <i>Siryāl</i> .
1948	Proclamación del Estado de Israel.	Georges Henein y el grupo Art et Liberté rompen con el movimiento surrealista con una carta a Breton en la que exponen los motivos de sus desavenencias con el movimiento surrealista internacional.
1949		Se publica el primer número de la revista <i>al-Taṭawwur</i> .
1950		Nace Gāzī Yūnis en Beirut (Líbano). Nace Haifā' Zankana en Iraq.
1952	Golpe de los Oficiales Libres en Egipto, encabezados por Muhammad Naguib	
1957		Fundación de la revista <i>Ši'r</i>
1960		Unsī al-Ḥāyṣ publica <i>Lan</i>
1961		Georges Henein se exilia en Europa
1962		Muere Kāmil Al-Tilmisānī
1963	El Baaz llega al poder en Siria mediante un golpe de Estado	
1966		Muere Ramsīs Yūnān.
1967	Tiene lugar la Guerra de los Seis Días	
1970		El Janabi desembarca en Londres tras

		abandonar Irak.
1972		El Janabi abandona Londres y se instala en París.
1973	Estalla la conocida como Guerra del Yom Kippur	Georges Henein muere en París. Se publica el primer número de <i>al-Ragba al-Ibāḥiyya</i> .
1974		Se publica el número 2/3, el suplemento del número 4 (que nunca llegó a aparecer) y el número 5 de <i>al-Ragba al-Ibāḥiyya</i> .
1975	Estalla la guerra civil de Líbano	Se publica el suplemento del número 5 de <i>al-Ragba al-Ibāḥiyya</i> .
1976		Tiene lugar la Exposición Internacional de Surrealismo en Chicago, que introdujo a Le Désir Libertaine en el panorama internacional. La revista surrealista de Chicago <i>Arsenal: Surrealist Subversion</i> publica un artículo dedicado al movimiento surrealista árabe.
1980		Se publica el número 1 de <i>Le Désir Libertaine/nouvelle série</i> .
1981		Se publican los números 2 y 3 de <i>Le Désir Libertaine/nouvelle série</i> .
1982		Se publica el número 1 de <i>Al-Nuqta</i> .
1985-6		Fadel Abbas Hady publica los tres números de la revista <i>Literature</i> .
1988		Concesión del Premio Nobel a Naguib Mahfouz.
1989		Fadel Abbas Hady publica el primer y último número de <i>Chrome</i> .
1990		Muere Farid Lariby.
1990		Se publica el número 1 de <i>Farādīs</i> .

6.2 ÁRBOL GENEALÓGICO DE LOS DOS GRUPOS SURREALISTAS



LE DÉSIR LIBERTAIRE

ABDUL KADER EL JANABI

(1944-)
عبد القادر الجنابي

MUḤAMMAD 'AWWAD

?
محمد عوض

GĀZĪ YŪNIS

(1950-)
غازي يونس

FARĪD AL-'URAYBĪ

(1937-1990)
فريد العريبي

MARWĀN DĪB

?
مروان ديب

HAIFĀ' ZANKANA

(1950-)
هيفاء زكنة

ŞALĀḤ FĀ'IQ

(1945-)
صلاح فائق

FĀḌIL 'ABBĀS HĀDĪ

(1943-)
فاضل عباس هادي

6.3 SELECCIÓN DE TEXTOS

6.3.1 Ejemplos de la obra poética de Georges Henein

EN TI

En ti
se aloja mi pereza
mi gran país perezoso
como una serpiente
en un tronco vacío

En ti
rueda el aro crispado del pasado
tú miras de igual manera
lo lejano y lo inmediato
y los faros levantan su falda de espuma
para apagarse en los favores de la mar
desprovista de guardianes

En ti
lo irreflexivo hace hablar a las velas
en ti
rebota el largo exilio de un beso

En ti
yo estoy, en definitiva,
a mi merced.

*EN TOI*⁵⁷⁴

En toi
se loge ma paresse
mon grand pays paresseux
comme un serpent
dans un tronc évidé

En toi
roule le cerceau crispé du passé
tu fixes d'un regard égal
le lointain et l'immédiat
et les phares relèvent leur jupe d'écume
pour s'éteindre dans les faveurs de la mer
dénudés de gardiens

En toi
l'irréfléchi fait parler les voiles
en toi
rebondit le long exil d'un baiser

En toi
je suis enfin
à ma merci

La Force de Saluer (1978)

⁵⁷⁴ *Oeuvres*, p.133

ALABAMA

alabama o el jardín de los besos suspendidos
alabama o el enigmático gobierno de las
panteras
alabama o el crucero de los senos que se
aparecen a sus anchas en los viejos castillos
alabama o el arte de domesticar la
esperanza
alabama o el uso pasional del lazo
alabama o la mano anónima que baja el
puente levadizo del amor
alabama no busquen qué es
alabama no dulcifica las costumbres
alabama no se encuentra más que una vez
alabama sigue su camino
alabama alcanza el extremo confín de las
tierras habitadas
alabama baja la escalera de las grandes
profundidades
alabama o la muerte por el absurdo.

La force de saluer (1978)

LA TRAMPA

La suerte es una pantera caliente
y el instante en el que se la roza

ALABAMA⁵⁷⁵

alabama ou le jardin des baisers suspendus
alabama ou l'énigmatique gouvernement
des panthères
alabama ou la croisière des seins hantés au
large des vieux châteaux
alabama ou l'art d'appivoiser l'espérance
alabama ou l'usage passionnel du lasso
alabama ou la main anonyme qui abaisse le
pont-levis de l'amour
alabama ne cherchez pas ce que c'est
alabama n'adoucit pas les mœurs
alabama ne se rencontre qu'une fois
alabama poursuit son chemin
alabama atteint l'extrême pointe des terres
habitées
alabama descend l'escalier des grands fonds
alabama ou la mort par l'absurde.

LE PIÈGE⁵⁷⁶

le sort est une panthère chaude
et l'instant où l'on est frôlé

⁵⁷⁵ *Oeuvres*, 116

⁵⁷⁶ *Oeuvres*, 112

toma – en la gran burla nocturna-
un regusto de orgía sarracena

prend –dans la grande moquerie nocturne-
un goût d'orgie sarrasine

Después, se hace la luz
y se percibe que lo esencial
es conservar bien
los objetos que ya no deseamos

puis, se fait la lumière
et l'on s'aperçoit que l'essentiel
c'est de bien conserver
les objets que l'on ne désire plus

Le signe le plus obscur (1977)

BEAU FIXE

BEAU FIXE⁵⁷⁷

en cinco años seré...
en diez años tendré...
en quince años me...

dans cinq ans je serai...
dans dix ans j'aurai...
dans quinze ans on me...

el futuro ocupa a un hombre
el futuro presiona a un hombre
el futuro tiene grandes bolsillos y uno de
ellos precisamente toma la forma viril de
una pistola
una mirada a un mapa; ahí germina el
marfil, ahí el tungsteno
es de noche en esta isla donde atraca un
hombre
hay extraños gritos en este puerto donde
desembarca un hombre
voz y silencios se buscan, - todo está mal
repartido

l'avenir occupe un homme
l'avenir presse un homme
l'avenir a de larges poches et l'une d'elles
précisément épouse la forme virile d'un
pistolet
un regard sur une carte ; là germe l'ivoire, là
le tungstène
il fait noir dans cette île où accoste un
homme
il y a des cris étranges dans ce port où
débarque un homme
voix et silences se cherchent, - tout es mal
réparti

⁵⁷⁷ *Oeuvres*, 74-5

ya no reconozco mis silencios, dice una	je ne reconnais plus mes silences, dit une
mujer angustiada cuyo rostro es	femme angoissée dont le visage n'est pas à
indescriptible	décrire
en la aduana se declaran los recuerdos de la	à la douane on déclare ses souvenirs
infancia	d'enfance
un hombre está solo en una calle que es la	un homme est seul dans une rue qui est la
única calle de una isla	seule rue d'une île
le han dado a un hombre falsas indicaciones	on a donné à un homme de fausses adresses
en una isla de muchos cercados	dans une île des plus closes
no tiene usted más que nombrarme y se verá	vous n'aurez qu'à vous recommander de moi
mimado y atendido	et vous vous verrez choyé et entouré

pero un hombre es de menos mimos y de	mais un homme est des moins choyés et des
menos atenciones en una isla	moins entourés dans une île
que él no preveía tan cerrada	qu'il ne prévoyait pas aussi close
hay un barco por generación, le dicen, con	il y a un bateau par génération, lui dit-on,
hastío,	d'un air las,
en la oficina de información de una isla	au bureau des renseignements d'une île
en veinte años un hombre bogará de nuevo	dans vingt ans un homme voguera de
el futuro en cabeza,	nouveau
la cabeza encanecida.	l'avenir en tête
	la tête blanchie

Le signe le plus obscur (1977)

MAÑANA

Habrà una vez una princesa en pedazos
una adolescente horadada
dos amantes olvidados en un aljibe

À DEMAIN⁵⁷⁸

Il y aura une fois une princesse en lambeaux
une adolescente à claire-voie
deux amants oubliés dans une citerne

⁵⁷⁸ *Oeuvres*, 73-4

dos amantes efusivos a los que toda una	deux amants aux effusions desquels toute
época extraerá	une époque puisera
su rocío o su mala suerte	sa rosée ou son mauvais sort
un arpa en un campo de tréboles	une harpe dans un champ de trèfle

Habrá una vez veletas auditivas que no	il y aura une fois des girouettes auditives qui
obedecerán más	n'obéiront plus
que a las carantoñas susurrantes de los	qu'aux câlineries médisantes des ruisselets
arroyuelos	et il ne sera plus reparlé des vents du
y no se hablará más de los vientos del	commencement
comienzo	et les saisons seront d'amiante, de guano, de
Y las estaciones serán de amianto, de guano,	céruse et de gingembre
de cerusa y de jengibre	les armoires redeviendront ces belles
los armarios volverán a ser esos bellos	armoires à hommes si
armarios de hombres tan	protectrices contre le vide de tous les jours
protectores contra el vacío de todos los días	

	il y aura une fois de sérieuses raisons de
Habrá una vez razones serias para vivir, la	vivre, la tête sur
cabeza sobre	les genoux du bourreau
las rodillas del verdugo	il y aura une fois entre le message et
habrá una vez entre el mensaje y el abrazo,	l'étreinte, la traversée des sables et
la travesía de las arenas y la abolición de los	l'abolition des points d'eau.
aguaderos.	

Le signe le plus obscur (1977).

حركة السير رyalizm

«يجب أن نخلق لكل إنسان نفسه من الخبز... ونفسه من الشعر...»

تروتسكي

رئيسيس يونان

يخطئ من يظن أن حركة السير رyalizm هي حركة أدبية أو فنية خالصة، وإن كانت تستخدم الشعر والقصة والرسم والسينما... ويخطئ من يظن أنها حركة سياسية بحتة، وإن كان القائلون بها يدينون بذهب سياسي معين، وليست هي أيضاً مزيجاً من الفن والسياسة، فقد صرح «أندريه بريختن» زعيم الحركة مراراً وتكراراً بأنه لا يوافق على أن يتخذ الفن وسيلة للدعاية السياسية. وقد فصل «أراجون» من جماعة السير رyalيين لأنه خالفهم في هذا الرأي. فما هي إذن حركة السير رyalizm هذه؟ وما غايتها؟

يصعب علينا أن ننسج تعريفاً للسير رyalizm في كلمات قليلة، فإذا كان لا بد من ذلك فعلياً أن نقول: إنها حركة اجتماعية فنية، سياسية، فلسفية، سيكولوجية... ولا بأس أن نضيف أيضاً أنها حركة دينية. ففي تسليم شعر «رييس» و«بودلير» و«لوتريامون» وتأخذ عنهم حب الخيال الشوري البعيد عن المنطق وأساليبهم الغريبة في الشعور والتعبير، وتسلمهم فلسفة «هيجل» في إيمانها بالحرية، وتدين مع «كارل ماركس» بالتفسير المادي للتاريخ، وتأخذ عن «فرويد» نظرياته في العقل الباطن؛ ثم هي فوق ذلك تحاول أن تعتمد على هذه العناصر جميعاً في خلق سيكولوجيا جماعية جديدة *mythe collectif* تناظر الجيولوجيات التي خلفتها الديانات القديمة.

ومهما قالوا عن كارل ماركس، ومهما قالوا عن فرويد فلا شك في أنهما الرجلان استطاعا أن يؤثرا في الفكر الأوربي الحديث أكبر التأثير. فإلى كارل ماركس يرجع الفضل في تفسير التاريخ على أساس من حروب الطبقات وفي التنبؤ بشورة العمال

وبدكتاتورية العمال، ثم بالمعصر المقبل (الموعود) الذي تزول منه الطبقات وتكتسب فيه المساواة الاقتصادية. وقد تأثر العمال بالذهب الماركسي فنشطت حركاتهم وفت أحرابهم حتى أصبح الصراع بين الاشتراكية والرأسمالية أساس السياسة الأوربية في السنين الأخيرة؛ كما تأثر بهذا المذهب عدد كبير من رجال الفكر والأدب... وما نحن أولاء، نرى أعلاماً مثل «برنارد شو» و«ولر» و«أندريه جيد» و«مالمو» و«توماس مان» يدينون به ويتألفون عنه.

والسر رyalيين كما قلنا يؤمنون بالذهب الماركسي، ولكنهم يرون في نفس الوقت أن الدعوة إلى التحرير الاجتماعي يجب أن ترافقها دعوة إلى التحرير النفسي، فالنفس الإنسانية مكونة أيضاً من طبقات يتحكم بعضها في رقاب بعض، ولا سبيل إلى الوصول إلى التحرر النفسي ما لم نستطع أن نزيل الحدود التي تفصل بين العناصر المتنازعة في باطن النفس.

ولقد أقنعنا «فرويد» بأن الشخص «السليم» من الأمراض النفسية هو نموذج مثالي لا وجود له. وما الفارق بين «الماتل» و«الجنون» إلا اختلاف في الدرجة لا في النوع، والسبب الأساسي لهذه الأمراض جميعاً هو أن للنفس الإنسانية رغبات، كثير منها لا يتحقق بالنسبة للعقبات التي تقابلها من الوسط الخارجي، والطفل الصغير لا يدرك هذه العقبات ولذا كان خياله لا يعرف الحدود، فهو إذ يرغب في سيارة فخمة، أو في حصان مطلم، أو في قصر فاخر، لا يشعر بأن هناك عائقاً من العوائق يمكن أن يحول دون ما يبتغيه، ولكن رويداً رويداً يتعلم الطفل خلال عمارته للحياة بأن رغباته جميعها لا يمكن تحقيقها، فيضطر إلى كبح هذه الرغبات ويتعود التسليم بالأمر الواقع. وكلما كبر في السن نمت فيه هذه العادة - عادة التسليم بالأمر الواقع. على أن الصراع بين الرغبات وبين الواقع يستمر طوال الحياة، فحتى الكهل وهو على أبواب القبر لا يستغنى عن الأحلام.

وعادة التسليم بالأمر الواقع بين الناس هي الأساس الذي ترتكز إليه دعوات المحافظين، وهي العقبة الكأداء، التي تقف في سبيل كل تجديد وإصلاح. ولما كان السير

⁵⁷⁹ Texto de Ramsis Yūnān publicado originalmente en el número 322 de *al-Risāla*, el 4 de septiembre de 1939, y reproducido en el número 19-20 de la revista *Al-Kitāba al-Ujrā*, publicado en 1999. Este texto forma parte del debate mantenido entre los miembros de Art et Liberté y los críticos del periódico *al-Risāla* en el verano de 1939.

رياليون يؤمنون بضرورة تغيير النظام الاجتماعي الحاضر فإنهم يشيرون حراً شعراء. على هذه العادة.

والأساليب التي يتبعونها في ذلك متعددة: منها ما يسمونه «تقريب» الأشياء. -de- payement des objets أي نقلها من وسطها المألوف إلى وسط غريب عنها (المثل الكلاسيكي لذلك كلمة لوتريامون: -d'un par- belle comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre sur une table de dissection أن نرى الأشرة في غرف النوم فإذا هي تفاجت في رسم سير بالي على شاطئ البحر. وقد تعودنا أن نرى السحاب في السماء. فإذا هو يباغتنا داخل الجدران.... وهكذا تشاهد في الرسوم السيرالية شجرة تنبثق منها ذراعان. ومسكة مضطجعة بجانب فتاة عارية. وعينا تطل من وسط ثدي. وأجزاء من جسم الإنسان طائرة في الهواء. وهكذا عظيماً يرقص لأن بجانبه سكة تقود....

وللسيراليين أسلوب آخر في مقاومة عادة التسليم بالأمر الواقع هو اللجوء إلى إثارة الرغبات الكبيرة وتنشيطها وحفزها على التمرد. ومن هنا كلمة «سلفادور دالي» الشهيرة: يجب أن يكون الفن مغرباً بالأكل comestible أي مغرباً بتحقيق الرغبة واجتلاب اللذة. وكلمة «نيكولاس»: «الفن معمل باردو L'art est une usine à poudre» أي وسيلة لهدم عاداتنا في التفكير والسلوك.

وهناك أسلوب ثالث هام من أساليب السيراليين هو ما يسمونه الأسلوب «الأوتوماتيكي» في الكتابة والرسم. وهنا يحاول الشاعر أو الرسام منهم أن يتجرد من رقابة عقله الواعي تاركاً لحاله العنان. حتى يصل إلى حالة تقرب من الغيبة. ثم يسجل كل ما يهب ويدب في نفسه من الحواطر أو يتراعى له من الأشكال.

وقد استعار السيراليون هذا الأسلوب الأخير عن فرويد. ففرويد يجلس مريضه على مقعد وثبر مريح. ويوحى إليه بأن يرعى عقله ويرسل نفسه على سجيته. ثم يوحى دون

تحفظ أو تحفظ بكل ما يخطر بذهنه من أفكار. وكل ما يخلق في قلبه من عواطف. وهنا يكشف فرويد «المعدن» التي تكونت من الرغبات المكبوتة في نفس المريض. فيسارحه بهذه الرغبات. ويحاول أن يقتنع بالتفكير فيها بعقله المنطقي الواعي والتنازل عنها إذا تعارضت مع حقائق الوسط الخارجي. يعني التسليم بالأمر الواقع. وهنا نقطة اختلاف الجوهري بين فرويد وبين السيراليين: فهؤلاء لا يريدون بحال من الأحوال سيطرة العقل الواعي على العقل الباطن. بل هم يريدون مواجهة العقل الواعي بالعقل (الباطن). والنطق بالخيال. والواقع بالحلم. والحقيقة بالخرافة. والحكمة بالجنون.... محاذرين أن يؤلفوا من هذه العناصر جميعاً أداة جديدة للتفكير والمعرفة والنظر إلى الأشياء.

لهذا يتهم السيراليون فرويد بأنه «قد اشترى جرأته في البحث العلمي على حساب التحفظ والتسليم بالأمر الواقع في الناحية الاجتماعية».

ثم إن السيراليين لرغبتهم في نشر مذهبهم حتى يصبح «فلسفة عامة» بين الناس يصرون بأن التبرع الفنى والكليات الأدبية لا تهتمهم. فجميعنا نشترك في الصراع النفسى بين الأحلام وبين الواقع؛ وعلى ذلك فكل منا يستطيع أن يأخذ بنصيب من جهوداتهم. إذ العناية المرحمة عندهم هي إشاعة «جو سير ريمالى» في الحياة.

والخلاصة أن السير ريمالىم وإن كانت تعتمد كثيراً على المذهب الماركسى وعلى أبحاث فرويد. إلا أنها مع ذلك حركة عميقة مستقلة. وقد أشرنا إلى خلاف جوهري بين السيراليين وبين فرويد. كما أشرنا إلى اختلافهم مع الاشتراكيين الذين يعتقدون - ونحن على رأيهم في مرحلة انتقال سريع - بضرورة توجيه الجهود الأدبية والفنية جميعاً في سبيل الدعاية السياسية المباشرة.

الرسالة - العدد ٢٢٢، ٤ سبتمبر ١٩٣٩، السنة السابعة.

6.3.3 El movimiento surrealista

“Conquistemos para todos el derecho al pan... y a la poesía”

Trotsky

Ramsis Yünan

Se equivoca quien piensa que el movimiento surrealista es un movimiento puramente literario o artístico, pues en realidad se sirve de la poesía, la prosa, la pintura, el cine... Y se equivoca quien piensa que es un movimiento exclusivamente político, aunque sus responsables ostenten una determinada ideología política. No es tampoco una amalgama de arte y política; ya explicó una y otra vez André Breton, líder del movimiento, que él no aprobaba la toma del arte como instrumento de propaganda política. Aragon fue expulsado del grupo surrealista porque los contradecía en esta opinión. ¿Qué es entonces el movimiento surrealista? ¿Cuál es su meta?

Es difícil para nosotros dar una definición del surrealismo en pocas palabras. Si hubiera que hacerlo diríamos que es un movimiento social, artístico, político, filosófico, psicológico... y no nos importa añadir que también es un movimiento religioso. Se inspira en la poesía de Rimbaud, Baudelaire o Lautreamont, y toma de ellos la utopía de la revolución, lejana de la lógica y sus extraños métodos para la percepción y la expresión. Se inspira también en la teoría de Hegel y su fe en la libertad, y está de acuerdo con Karl Marx en su explicación materialista de la Historia. Toma de Freud su teoría del inconsciente. El movimiento trata de apoyarse en todos estos orígenes para la creación de un mito colectivo similar al creado por las antiguas religiones.

Digan lo que digan sobre Karl Marx, y digan lo que digan sobre Freud, no hay duda de que fueron dos hombres capaces de dejar su huella en el pensamiento europeo contemporáneo. Karl Marx alcanzó la fama con su interpretación de la Historia sobre la base de la lucha de clases y su predicción de la revolución y dictadura obrera, y con la promesa de un futuro en el que desaparecerían las clases y llegaría la igualdad económica. La ideología marxista influyó en los trabajadores, activó su movimiento y sus partidos se manifestaron hasta

convertir la lucha entre socialismo y capitalismo en el fundamento de la política europea de los últimos años. Asimismo, esta ideología influyó en un gran número de pensadores y literatos... Símbolos como Bernard Shaw, Wallace, André Gide, Malraux o Thomas Mann la profesan y la protegen.

Así pues, los surrealistas siguen la ideología marxista, pero al mismo tiempo consideran que la llamada a la liberación social debe ir de la mano de la llamada a la liberación del alma, pues el alma humana también está hecha de clases, algunas de las cuales tienen el poder sobre otras. No se puede llegar a la liberación del alma mientras no podamos eliminar los límites que dividen los distintos elementos del inconsciente.

Freud nos convenció de que la persona “libre” de las enfermedades del alma era un ser ideal que no existe, y que la distinción entre el cuerdo y el sano no es otra que la distinción entre rangos sociales, no naturales. La razón fundamental de todas estas enfermedades es que en el alma humana existen deseos no realizados por temor a las consecuencias que les aguardan en el mundo exterior. El niño pequeño no es consciente de estos castigos, y por tanto su imaginación no conoce límites: desea coches suntuosos, bonitos caballos, lujosos palacios y no cree que existan obstáculos que puedan impedirle obtener lo que desea. Pero poco a poco el niño aprende las consecuencias de su experiencia vital, en la que no todos sus deseos se cumplen, y asimila la represión de estos deseos y se acostumbra a obedecer las normas. Todo el que crece en estas normas se comporta según esta costumbre, la costumbre de obedecer las órdenes por encima de la lucha entre los deseos y la realidad, que se perpetúa toda la vida hasta la madurez, pues a las puertas del entierro no se necesitan sueños.

La costumbre de la obediencia a las órdenes establecidas entre la gente es la base en la que se apoyan los guardianes de la moral, y son obstáculos insuperables que impiden el acceso a toda innovación y renovación. Los surrealistas, como garantes del cambio de la sociedad actual, declaran una guerra de grandes proporciones a estas costumbres.

Para ello, los métodos utilizados son múltiples: entre ellos está lo que llamamos la “desorientación” de las cosas, es decir, trasladarlas de su lugar habitual a un lugar extraño para ellas; el ejemplo clásico son las palabras de Lautreamont: “bella como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disecciones”. Consideramos habituales las camas en el dormitorio, pero nos sorprenden en una pintura surrealista a la orilla del mar; estamos acostumbrados a ver las nubes en el cielo, pero nos extrañan entre cuatro paredes... así, aparece en una pintura surrealista un árbol del que salen brazos, un pez que yace junto a una mujer desnuda, dos ojos que salen del centro de un pecho, miembros humanos volando por el aire... y un esqueleto bailando porque, junto a él, un pez gorjea...

Los surrealistas tienen otro método contra la costumbre de obedecer a las normas existentes, y es recurrir a la provocación de los deseos reprimidos y su estimulación, su incitación a la rebeldía. Aquí, las famosas palabras de Salvador Dalí: “El arte debe ser comestible”, es decir, debe incitar a la realización de los deseos, y a la búsqueda del placer. Según Nicolas Calas, “el arte es un polvorín”, un instrumento para la destrucción de nuestras normas en el pensamiento y en la conducta.

Hay un tercer método utilizado por los surrealistas, el llamado “método automático” en la escritura y la pintura. El poeta o el pintor intentan librarse del control de la razón consciente, dando rienda suelta a su imaginación, hasta llegar a un estado cercano al éxtasis; entonces anotan las ideas o pensamientos que surgen de su alma.

Los surrealistas tomaron prestado este último método de Freud, que sentaba a sus pacientes en un cómodo diván y les incitaba a relajar sus músculos y dejar su espíritu libre; entonces, revelaban sin reserva alguna todos los pensamientos que les pasaban por la mente, y todos los recovecos que escondían sus corazones. Así fue como Freud descubrió la carga que suponían los deseos reprimidos en el alma del paciente, y descubrió que la razón lógica consciente renunciaba a ellos cuando estaban en contradicción con la realidad exterior, es decir, con las normas existentes. Hay, sin embargo, una diferencia esencial entre Freud y los

surrealistas: éstos no creen en el dominio absoluto de la razón consciente sobre el subconsciente; por el contrario, creen en el enfrentamiento del consciente y el inconsciente, la lógica y la imaginación, la conciencia con los sueños, la verdad con el delirio, la cordura con la locura... intentan conocer con todos estos elementos las nuevas herramientas del pensamiento, el saber y la visión de las cosas.

Por ello, los surrealistas acusaron a Freud de “comprar el valor de la investigación científica a cuenta de la observación y obediencia de las directrices socialistas”.

Los surrealistas, en su deseo de expandir su ideología hasta crear una “filosofía global” declararon que el talento artístico y la capacidad literaria no les interesaban. Todos nosotros participamos en la lucha que libra el alma entre los sueños y la realidad, y por ello cada uno de nosotros puede hacer un pequeño esfuerzo si el objetivo es la divulgación de la “atmósfera surrealista” en la vida.

En resumen, los surrealistas se apoyan mucho en la ideología marxista y en las investigaciones de Freud, aunque se trata éste de un movimiento de carácter autónomo. Hemos aludido a la diferencia fundamental entre el surrealismo y Freud, como hemos aludido a sus diferencias con los socialistas, que creen firmemente –pues nosotros, en su opinión, estamos en una etapa de transición acelerada- en la necesidad de la alienación de las fuerzas literarias y artísticas en el camino de la propaganda política directa.

VIVE L'ART DEGENERE

On sait avec quelle hostilité la société actuelle regarde toute création littéraire ou artistique menaçant plus ou moins directement les disciplines intellectuelles et les valeurs morales du maintien desquelles dépendent pour une large part sa propre durée, — sa survie.

Cette hostilité se manifeste aujourd'hui dans les pays totalitaires, — dans l'Allemagne hitlérienne en particulier, par la plus abjecte agression contre un art que des brutes galonnées promues au rang d'arbitres omniscients, qualifient de "dégénéré".

Depuis Cézanne jusqu'à Picasso (et sur le plan littéraire depuis Henri Heine jusqu'à Thomas Mann) tout ce que le génie artistique contemporain a donné de meilleur, tout ce que l'artiste moderne a créé de plus libre et de plus humainement valable est insulté, piétiné, proscrit.

Nous tenons pour absurdes et justiciables du plus parfait mépris les préjugés religieux, racistes et nationalistes à la tyrannie desquels certains individus ivres de leur toute-puissance provisoire prétendent asservir le destin de l'œuvre d'art.

Nous refusons de voir dans ces mythes régressifs autre chose que de véritables camps de concentration de la pensée.

L'Art, — en tant qu'échange spirituel et affectif permanent auquel participe l'entière humanité, ne peut plus connaître d'aussi arbitraires limites.

Dans Vienne livrée aux barbares, on lacère les toiles de Renoir, on brûle les ouvrages de Freud sur les places publiques. Les plus brillantes réussites des grands artistes allemands tels que Max Ernst, Paul Klee, Kokoschka, George Grosz, Kandinsky, Karl Hofer (Prix Carnegie 1938) sont mises à l'index et doivent céder la place à la platitude et à l'ineptie de l'art national-socialiste.

A Rome une commission dite de "bonification littéraire" vient d'achever sa malpropre besogne en concluant à la nécessité de retirer de la circulation "tout ce qui est anti-italien, anti-raciste, immoral et dépressif".

Intellectuels, écrivains, artistes ! Relevons ensemble le défi. Cet art dégénéré, nous en sommes absolument solidaires. En lui résident toutes les chances de l'avenir. Travaillons à sa victoire sur le nouveau Moyen-Age qui se lève en plein cœur de l'Occident.

Ont signé le présent manifeste les artistes, écrivains, journalistes et avocats dont les noms suivent :

A. ANGELOPOULO, Armand ANTEBI, Abd-el-Khalek et AZZOUNI, Zakaria el AZZOUNI (membre du Conseil de l'Ordre du Barreau d'Alexandrie), Marcelle BIAGINI, Albert COSSERY, Henri DUMANI, Ahmed FAHMY, Annette FEDIDA, L. GALANTI, Samy HANOKA, HASSIA, Georges HENEIN, Albert ISRAEL, Germaine ISRAEL, Anouar KAMEL, Fouad KAMEL, Edouard LEVY, MĀLANOS, Alexandra METCHCOUEVSKA, Marcel NADA, Fatma NIMET-RACHID, Mohammed NOUR, A. POLITIS, Edouard POLLACK, Angelo de RIZ, A. REVAUX Sami RIAD, Mohammed SEIF-el-DINE, Hassan SOBHY, Laurent SALINAS, Emile SIMON, SCALET, TELMISANY, Nadave SILBER, Kamal WILLIAM, Ibrahim WASSILY.

Le Caire, le 22 Décembre 1938.

⁵⁸⁰ Manifiesto fundacional del grupo Art et Liberté

“Guernica” de Picasso

طارنيكا « الحرب الأسبانية » ليكاسو



Par le présent manifeste se trouve
constitué le groupe "ART et LIBERTÉ"
Tous détails ultérieurs seront commu-
qués par voie de presse.—

هذا البيان المباشر قد تكونت جماعة : —
« الفن والحرية »
وستعلن التفاصيل الخاصة بالجمعية
بنشرها على صفحات الجرائد

يحيا الفن المنحط

من المعروف أن المجتمع الحاضر ينظر بعين الاشمئزاز الى كل خلق جديد في الفن أو في الأدب طالما مهدد النظم الثقافية التي تثبت قدم المجتمع سواء أكان من ناحية التفكير أم من ناحية المعنى .

ويظهر هذا الشعور بالاشمئزاز جليا في البلاد الاوتوقراطية النزعة ، وخصوصا في المانيا حيث يتجسم التعدي الشنيع ضد الفن الحر الذي دعاه هؤلاء الغشم :- الفن المنحط Part dégénéré فمن « سيزان » الى « بيكاسو » وكل ما نتجته العبقرية الفنية المعاصرة . . . هذا الاتاج الكثير الحرية والقوى الشعور بالانسانية ، قد قوبل بالشتائم ودبس بالاقدام . ونحن نعتقد أن التعصب للدين أو الجنس أو الوطن الذي يريد بعض الافراد أن يخضع له مصير الفن الحديث ما هو الا مجرد هزة وسخرية .

نحن لا نرى في هذه الاساطير الرجعية إلا سجونا للفكر . ان الفن بصفته مبادلة فكرية وعاطفية دائمة تشترك فيها الانسانية جمعاء لن يقبل مثل هذه الحدود المصطنعة .

في فينا المتروكة الآن للهمج ، يمزقون صور « رنوار » ويحرقون مؤلفات « فرويد » في الميادين العامة . إن المع منتجات كبار الفنانين الألمان أمثال « ماكس أرنست » و « يول كلي » و « كارل هوfer » و « كوكوشكا » و « جورج جروس » و « كاندنسكي » قد صودرت وأحل محلها الفن النازي العديم القيمة .

كذلك في روما أخيراً قد شكلت لجنة « لتنظيف » الأدب !! . وقد قامت بمهمتها وقررت سحب كل ما هو « ضد القومية » و « ضد الجنسية » وكذلك كل ما يدعو الى التشاؤم . يارجال الأدب ويارجال الفن . لنقف معا ونقبل التحدي . يجب أن نقف في صف هذا « الفن المنحط » ففيه كل آمال المستقبل . لنعمل لنصرتة ضد « العصور الوسطى الجديدة » التي يحاولون بعثها في قلب أوروبا مرة أخرى .

وقد وقع الفنانون والكتاب والصحافيون والمحامون على هذا البيان وأسمائهم كمايلي :-

ابراهيم واسيلي - احمد فهمي - ادوار بولاك - ادوار ليفي - ارمان انتيبي - البير اسراييل - البير قصيري - التلساني - الكسندرا ميتشكوفسكا - اميل سيمون - انجلو بولو - انجلو دريز - انور كامل - ايتت فديدا - ا . بوليتس - ل . جالنتي - جرمين اسراييل - جورج حنين - حسن صبحي - ا . رافو - زكريا العزوني « عضو نقابة المحامين » - سامي رياض - سامي هانوكا - سكاليت - عبدالحق العزوني - فاطمة نعمت راشد - فؤاد كامل - كمال ولیم - لوران سالينس - مارسل بياحيي - مارسل ندا - مالانوس - محمد سيف الدين - محمد نور - نداف سيلبر - هاسيا - هنري دوماني

القاهرة في ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٣٨

6.3.5 Viva el arte degenerado⁵⁸¹

Es de sobra sabido que la sociedad actual mira con hostilidad las nuevas creaciones en el arte o en la literatura que, directa o indirectamente, amenazan a las disciplinas intelectuales y los valores morales de los que depende su supervivencia.

Este sentimiento de desprecio se manifiesta con claridad en los países totalitarios, especialmente en Alemania⁵⁸², mediante una atroz oposición al arte libre, que ellos⁵⁸³ llaman injustamente “arte degenerado”.

Desde Cézanne hasta Picasso⁵⁸⁴, y toda la producción de la genialidad artística contemporánea... Esta abundante creación libre y la fuerza de la conciencia colectiva fueron correspondidas con insultos y pisoteadas. Nosotros estamos convencidos de que el fanatismo religioso, el racial, o el patriotismo al que algunos individuos quieren supeditar el futuro del arte moderno no es más que pura mentira y engaño.

No vemos en estas burlas retrógradas más que una cárcel para las ideas; el arte, en su calidad de cambio ideológico y emocional continuo en el que participa toda la humanidad, no aceptará estos falsos límites. En Viena, ahora a merced del hambre, han hecho trizas los cuadros de Renoir y han quemado las obras de Freud en la plaza pública. La abundante colección de artistas alemanes como Marx Ernst, Paul Klee, Karl Hoffer⁵⁸⁵, Kokoschka, George Gósz y Kandinsky fue requisada, y se sustituyó por el arte nazi, carente de valor. ¡En Roma, recientemente, se ha creado un comité para la purificación de la literatura! Y ha cumplido con su misión: ha requisado todo lo que se opone al poder y al ejército, y así, a

⁵⁸¹ La traducción aquí reproducida es a partir del texto árabe; las diferencias existentes en el texto francés se reseñan en notas a pie de página.

⁵⁸² La Alemania de Hitler, en el texto francés

⁵⁸³ El texto francés añade “bestias con galones ascendidas al rango de árbitros omniscientes”

⁵⁸⁴ El texto francés añade “y en el plano literario, desde Henri Heine hasta Thomas Mann”

⁵⁸⁵ El texto francés especifica “premio Carnegie 1938”

todo lo que incita al pesimismo⁵⁸⁶. ¡Intelectuales, escritores, artistas! ¡Hombres del arte! Pongámonos en pie y aceptemos el reto. Es necesario que reunamos en un movimiento este arte degenerado, que depositemos en él las esperanzas de futuro y que trabajemos en su lucha contra la nueva Edad Media que intenta resucitar de nuevo en el corazón de Europa.

Han participado en este manifiesto artistas, escritores, periodistas y abogados, y sus nombres son:

Ibrāhīm Wāsīlī, Aḥmad Fahmī, Eduard Bulak, Eduard Lévy, Armand Antebi, Albert Asra'il, Albert Cossery, Al-Tilmisānī, Alexandra Metchcouevska, Emile Simon, A. Angelopoulo, Angelo de Riz, Anwār Kāmil, Anette Fedida, A. Politis, L. Galantis, Germaine Israel, George Henein, Ḥassan Sobḥī, A. Revaux, Zacariah Al-Azuni, Sami Riad, Sami Hanuka, Abd al-Haleq al-Azuni, Fatima Nimet-Rashid, Sayf al-Din, Muhammad Nūr, Nadave Silber, Hasiya y Henri Domani.⁵⁸⁷

El Cairo, 22 de diciembre de 1938.

⁵⁸⁶ El texto francés varía ligeramente: “todo lo que es anti-italiano, anti-racista, inmoral y depresivo”

⁵⁸⁷ El texto francés cuenta con algunas firmas más: Marcelle Biagini, Malanos, Marcel Nada, Edouard Pollack, Laurent Salinas, Scalet y Kamal William.

GEORGES HENEIN
RAMSÈS YOUNANE

NOTES SUR UNE ASCÈSE HYSTÉRIQUE

LA PART DU SABLE

(٢٧٨)

لألف كتبه جورج هينين ورسميس يونان حول السريالية (ملاحظات على زهد هينيري)

٢٧٨ - ربط نشاط شباب الفنانين في عصر بتلك الدائرة الكهربائية الواسعة التي يتكون منها الفن الحديث . . . ذلك الفن العاطفي العاصف الذي لا يخضعه أي أمر مهما كانت صيغته الرسمية أو الدينية أو التجارية . . . ذلك الفن الذي نحس بنبضاته القوية في نيويورك ولندن والمكسيك حيث يكافح فنانون أمثال : « ديجورفيتيرا » و « ليجنج بالي » و « أيف تانجي » و « هنري مور » . في كل مكان من العالم يكافح رجال لا يتطرق اليأس إلى قلوبهم لتحرير التفكير الإنساني تحريرا مطلقا .

« الفن والحرية » (٢٧٣)

السريالية - ١٧٧

6.3.7 II Exposición de Arte Libre en Egipto

Para que el arte libre cumpla su misión en Egipto necesita de estos tres fundamentos:

1. Rechazar esa ola de representación clásica conservadora que no se avergüenza de su lamentable nivel, ni de su repugnante elegancia, ni del desnudo de sus respetables mujeres. Creemos que nuestra obligación aquí es hacer lo que los americanos llaman una “declaración de principios” que influya en la gente más de lo que influyen en ella todas las imágenes del “Salón Anual de El Cairo”.

La única disculpa para la salvación de los creadores de estas pinturas es que ellos no las pintaron sino por pasatiempo sin importancia. No comprenderán estos desgraciados, y no tienen capacidad alguna para comprender que la pintura no es sino un camino al pensamiento, al amor, al odio, a la lucha y a la vida.

2. Provocar la admiración en el intelecto público... esa admiración que no quiere despertar, pues dicen que a menudo es el precedente del alumbramiento de la conciencia personal y de algunas transformaciones en el individuo y en el colectivo.

La mayoría de la gente, hasta ahora, contempla las cuestiones vitales de su época pasar por su camino sin mostrar asombro alguno por ello. ¿No es acaso posible que el camino de la liberación pase por mostrar estas cuestiones con imágenes diferentes?

Con estas y otras provocaciones a veces se consigue hacer renacer el estímulo de la curiosidad infantil, que no tiene límites. Por ejemplo, ¿por qué está hecho así el mundo? ¿y quién lo hizo así?

3. Asentar el brío de los jóvenes artistas en Egipto en este ancho circuito eléctrico en el que consiste el arte contemporáneo. Este arte emotivo e impetuoso que no se somete a orden alguno, cualquiera que sea su origen: oficial, religioso, cultural... Este arte que incomoda con

sus fuertes latidos en Nueva York, Londres, México, donde luchan artistas como Diego Rivera, Yves Tanguy o Henry Moore. En todos los lugares del mundo luchan hombres que no renuncian en sus corazones a la liberación del pensamiento humano.

Art et Liberté

6.3.8 *Manifeste des Néo-Orientalistes*⁵⁸⁹

Le Caire, le 1^{er} Janvier 1937

Nous estimons que nos idées et nos sensations personnelles strictement orientales, sont susceptibles d'engendrer un art véritable pour peu que nous éprouvions un sentiment oriental authentique, dégagé des conceptions occidentales.

C'est ce sentiment qui conduit, dans le domaine de l'art, l'artisan potier du Saïd, le nattier de la Charkieh, le tailleur sur ivoire d'Assiout et le ciseleur de cuivre du Khan-el-Khalili. C'est ce même sentiment que ressent le simple qui joue sur le « ghab »⁵⁹⁰ et répète inlassablement une éternelle mélodie. [...]

Le but que j'ai poursuivi dans mon travail et que je tâche d'atteindre dans chacune de mes œuvres est celui de parvenir un jour à penser de la même manière que la petite fellaha qui façonne dans la glaise « sa poupée et son chameau », cette poupée dont le visage démesurément long surprend, et aussi d'atteindre la pensée de l'enfant égyptienne qui « fait » la poupée en étoffes, et l'élévation d'âme de l'artiste primaire qui « finit » la poupée en sucre du « mouled », avec son caractère propre et sa personnalité et l'imprègne d'art local, cet art local que je considère comme le faîte de l'art contemporain de notre pays.

Je souhaite d'arriver un jour au point de cet anonyme qui a taillé dans la pierre, alors qu'il était forçat à Tourah, des figures d'animaux qu'il n'avait probablement jamais vus. Cet homme nous a transmis le plus pur message de son âme orientale. [...]

Si vous apercevez dans mes œuvres une expression grave et mystérieuse, je dirai même insolite, en dehors de toute beauté classique, expression qui provient de ce côté maudit qui

⁵⁸⁹ En Entre Nil et sable, p. 313

⁵⁹⁰ «ghab»: Flûte de roseau

existe en moi et qui n'est que le reflet de nos sentiments refoulés d'orientaux, c'est là ma découverte.

Si je parviens seulement à tracer les premiers traits de cet art local nouveau, c'est alors seulement que je me considérerai un artiste.

K. Telmissany

Mon travail est dédié à mon collègue et ami Youssef El Afifi, et à la créature brune et étrange que j'essaye de projeter dans mes œuvres.

Titre global des œuvres exposées chez les Essayistes du 8 au 14 Janvier 1937 :
RESURRECTIONS, ORAISONS, COULEURS BRUNES.

6.3.9 Manifiesto de los neo-orientalistas

EL CAIRO, 1 de enero de 1937

Nosotros estimamos que nuestras ideas y nuestras sensaciones personales estrictamente orientales son susceptibles de engendrar un arte auténtico por poco que nosotros tengamos un sentimiento oriental auténtico, libre de concepciones occidentales.

Es este sentimiento el que conduce, en el campo del arte, al artesano ceramista de Said, al esterero de la Šarkiah, al tallador de marfil de Assiut y al cincelador de cobre de Jan el-Jalili. Es este mismo sentimiento el que experimenta el *mendigo* que toca el *ghab*⁵⁹¹ y repite incansablemente una eterna melodía. [...]

El objetivo que yo he perseguido en mi trabajo y que yo trato de alcanzar en cada una de mis obras es el de conseguir un día pensar de la misma manera que la pequeña campesina que modela en arcilla “su muñeca y su camello”, esa muñeca cuyo rostro desmesuradamente largo sorprende, y también el de conseguir el pensamiento de la niña egipcia que *hace* la muñeca de tela, y la elevación del alma del artista primario que *termina* la muñeca en azúcar de *mouled*, con su carácter propio y su personalidad y la impregna de arte local, ese arte local que yo considero como la cima del arte contemporáneo de nuestro país.

Deseo llegar un día al punto de esa persona anónima que ha tallado en la piedra, cuando era presidiario en Tourah, figuras de animales que, probablemente, no había visto jamás. Este hombre nos ha transmitido el mensaje más puro de su alma oriental. [...]

Si perciben en mi obra una expresión grave y misteriosa, diría incluso insólita, al margen de toda belleza clásica, expresión que proviene de ese lado maldito que existe en mí y que no es

⁵⁹¹ *Ghab*: flauta de junco

más que el reflejo de nuestros sentimientos reprimidos de orientales, ahí me habrán descubierto.

Si yo consigo simplemente trazar los primeros rasgos de este nuevo arte local, será sólo entonces cuando me consideraré un artista.

K. Al-Tilmisānī.

Mi trabajo esta dedicado a mi colega y amigo Yusuf el-Afifi, y a la criatura morena y extraña que trato de proyectar en mis obras.

Título global de las obras expuestas en la sede de *Les Essayistes* del 8 al 14 de enero de 1937:
RESURRECCIONES, ORACIONES, COLORES CASTAÑOS.

لماذا هذه المجلة

ان الا فلا س التام للفكر والممارسة اليومية الحياتية للمجتمع العربي القائم، يزودنا بـأفكار أساسية ويشجعنا على تصدير مجلة من هذا النوع وتبني موقف ثوري جذري من الاوضاع الراهنة .

فهي فبعد فترة طويلة من البؤس المادي والثقافي والروحي، ومن البطش اليداوي وعمليات القمع المستمرة ضد حرية الخلق والمعارضة والتفكير العلمي ...

نصرخ كفى ..

فلننتفض بكل ما نملك من قدرات فكرية وجسدية ولنعلن، بكل شجاعة، الاخذ بزمام امورنا بأيدينا، ولنبادر بتحقيق حريتنا وانجاز تطلعاتنا الثوري بانها مجتمع العمل المأجور وتهديم ادوات قيمه الدولة، وتحطيم الايديولوجية / التبرير الفوقي والنظري لا بقائه .

هذا كلام بد يهي ...

xx

اننا لانفكر بقطب الاوضاع عن طريق (تسليم) الجماهير، وعن طريق تحولنا الى قيادة، حزب، او نخبة طليعية . كل هذا سخف لا نؤمن به، مادام التغيير الحقيقي للمجتمع لن يتم الا بيد الطبقات الكارحة .

والطبقة العاملة (الجناح المدرفقي مجتمع الطبقات على حد تشخيص كارل ماركس) . لا تفجر وفيها من خلال رزم فكرية مستوردة من الخارج، وانما من خلال تجاربها اليومية وعلاقتها الكفاحية مع وسائل الانتاج ومالكها ومع الافكار السائدة للطبقة السائدة .

xx

ان موقفنا هو تمهيم الوعي الثوري الذي تنتجه تجربتها اليومية والمساهمة في ميدان البنية الفوقية للمجتمع، مادامت هذه البنية احدى اقطاب الثورة المضادة .

xx

من هنا، نعلن حملة تحريض طليعي ضد كل طموح قائم في الوطن العربي، اننا لا نوجه نقدا نظريا شوريا للاوضاع العربية فحسب وانما لان نطالب الامر، وبكل سرور، نقدرنا هذا بممارسة لكل من يقف عائقا ضد هذه الحملة التحريضية .

ان حملة تحريض جذرية عطاها الاول للوضوح والرؤيا الجدلية لحركة الواقع، والنقد الثوري ... حملة تحريض كهذه، قادرة على رد مستنقمات الخوف الماسوشي المصاحبة به جميع التيارات السوامية (للثورة) التي استغلت طموح الجماهير السفوي نحو التغيير الجذري، (كقيادات مزعومة) . استغلتها بشكل متخلف وبمعجز مرسر، وببرنامج مساوم حفاظا على امتيازاتها ٣

⁵⁹² Editorial del primer número de *Al-Ragba al-Ibāḥiyya* (diciembre de 1973), revista publicada por el grupo Le Désir Libertaire entre 1973 y 1975.

او تطلعاتها البيروقراطية .

xx

ان الخطوة الاولى التي يخطوها في هذا الطريق الطويل ، هو البدء بممارسة تعامل ثوري مع الواقع اليومي الراهن للعالم العربي ، وهذا لا يمكن تحقيقه الا من خلال رشف زجاج الازدواجية باحجار النقد الذاتى الصريح .

xxx

وبالتالى ، فيكون من الضروري ، القيام بانجاز تفسير ثوري للماضي ، وتجارب الحركة الثورية الاممية للطبقة العاطلة العالمية ، وهذا ليس حبا بدراسة الماضي او كمتعة تاريخية قبل النوم . وانما لفهم الاخطاء والتجارب التي خلقت حاضرتنا . ولفهم الطريق الصحيح نحو مستقبل الانسان .

xx

لذا ندعو الى ما يلي /

١- من اجل شن حرب (لنقل شعوا) على اي معرفة قاموسية تهدف الى حشد مفردات ميتة ومصطلحات مبرمجة في رؤوسنا . . ومن اجل صياغة معرفة تساهم في تحقيق مخيلتنا ماديا . وهنا علينا ان نعلن ، بان الكتابة الوحيدة التي نفكر بها هي تلك التي تعانق النداءات الداخلية للطبقة العاملة ، الكتابية الحبلية بقدرة استفزازية و تحريرية ضد الاوضاع المزريّة القائمة . ان موقفنا من الكتابة مرهون بامكانياتها ليس على تجاوز الاطر الايدىولوجية المطروحة في المجتمع فحسب وانما قدرتها على تجاوز ذاتها وتجديد مواقعها الانتقاضية .

٢- بلا هوادة ، علينا ان نواصل حركتنا ضد الدين وان نكشف عن مكانه الحقيقي من الصراع الطبقي . انه التبرير الالوحي لكل قمع . انه الوعد الزائف بفرد وس خارج العالم (لا تعرف اين ؟) وبالتالي يعلنا الخضوع .

٣- ان نعمل على كشف الوظيفة الحقيقية للعائلة والدولة الصغيرة ، حيث الاب بالسط والام بالتقوى ، وتتم عطية اعداد وتكييف الفرد على الخضوع لمجتمع الدولة الكبير . وهي (تخدم كمنع الايدىولوجيات السلطوية والهنى المحافظة) وانها (الحزام الموصل بين البنية الاقتصادية لمجتمع محافظ وبنية الفوقية الايدىولوجية) رايش في كتابه الثورة الجنسية .

٤- محو الامية بتهديم نياح التعليم القائمة حيث التصدير النظرى الزائف للتاريخ وعطية تشويه ذاكرة الفرد لماضيه وانها

الأداة الأخلاقية والتبريرية لتكليف الفرد على قبول تعاليم وقوانين المجتمع القومي الراهن وبالتالي اعداده في خدمة الدولة والراسمال .
 هـ - لا اعتراف بالأخلاق (وخاصة الشيوعية منها) . لذا الوقوف بحزم ضدها فهي كالشرطي اما ان يقتلك او يشهد ضدك .

الرجل الاخلاقي في احسن احواله هو انسان مسكين يعاني سوء وضع او امساكا .
 ٦ - ان ترائنا هو كل الفتاح النظري الشيوعي الذي احرقته واخلفت بمهارة ، مؤسساتكم القذرة . . ولذا ننادي بهدم ترائكم .

ايها الرفاق

حرضوا حرضوا حرضوا

اقرأ اقرأ اقرأ

لا ثيرا موقوفك الجذري من مسألة الدين
 اقراء / لينين تصور حول الموقف من الدين
 ترجمة محمد كبة
 مراجعة وتقديم العفيف الاخضر

التصور المادي للنظرية الماركسية

بقلم كارل كورش

(اصيد في ما يقدم به هذا الكتاب القول بانه لم يسبق قط للفاشي ان قرا كتابا اعمق منه في موضوعه)
 ترجمة / محمد كبة
 مراجعة العفيف الاخضر

6.3.11 ¿Por qué esta revista?

La ruina total del pensamiento y la práctica diarios en la sociedad árabe actual nos dotan de motivos suficientes para animarnos a publicar una revista como esta y a adoptar una postura revolucionaria radical en las circunstancias actuales.

Tras un largo período de pobreza material, cultural e intelectual y de violenta y sangrienta represión de la libertad creativa, la oposición y el pensamiento científico...

Gritamos ¡basta!...

Levantémonos con todas nuestras fuerzas ideológicas y físicas y demos a conocer, con valentía, la toma de las riendas de nuestras vidas, dispongámonos a conquistar nuestra libertad y a conseguir nuestras aspiraciones revolucionarias para la sociedad trabajadora asalariada, a acabar con los instrumentos gubernamentales de represión y a eliminar la teoría de la superioridad para siempre.

Esto es indiscutible.

No pensamos que lo importante sea la educación de las masas, o que nos transformemos en líderes, en un partido o en la élite de la vanguardia; todo esto son tonterías en las que no creemos, ya que el auténtico cambio para la sociedad no lo realizarán sino las clases proletarias.

La clase trabajadora (el sector destructivo en la sociedad de clases según la definió Karl Marx)... no se remueve su conciencia por un puñado de ideas importadas desde el extranjero, más bien a través de su conformidad diaria y de sus relaciones conflictivas con los medios de producción y sus patronos y con la ideología predominante de la clase gobernante.

Nuestro objetivo es la difusión de la conciencia revolucionaria producto de las experiencias diarias de la clase obrera y la participación en la destrucción de la supraestructura social, ya que estas estructuras son uno de los ejes de la contrarrevolución.

Así pues, anunciamos un ataque contra todo lo establecido en la patria árabe. Buscamos no sólo una crítica revolucionaria teórica de la situación árabe; si es necesario, añadiremos con mucho gusto una práctica sádica contra todo aquél que impida esta campaña, cuya base es la claridad, la visión dialéctica de la realidad, y la crítica revolucionaria...

[...] El primer paso que damos en este largo camino es el comienzo de un ejercicio de colaboración revolucionaria con la realidad diaria actual del mundo árabe, y esto no puede llevarse a cabo sino por medio del apedreamiento del cristal blindado con las piedras de la autocrítica sincera.

Más tarde, será necesario preocuparse de los logros de la interpretación revolucionaria del pasado, y de las experiencias revolucionarias universales de la clase trabajadora mundial, y esto no es por amor al estudio del pasado o como entretenimiento histórico antes de dormir. Más bien, para conocer los errores y los experimentos que ha llevado a cabo nuestro pueblo.

Por eso llamamos a lo siguiente:

A la declaración de guerra (digamos de grandes proporciones) contra cualquier disciplina lexicográfica que aspire al amontonamiento del léxico muerto y la terminología programadora en nuestras cabezas... y a la formación de un léxico que participe en la realización material de nuestras fantasías. Debemos dar a conocer, porque los primeros escritos en los que pensamos son aquéllos que se asocian a los llamamientos internos de la clase trabajadora, la escritura preñada de poder de provocación contra las vergonzosas convenciones establecidas. Nuestra opinión respecto a los escritos está supeditada a su potencial, no a su abundancia de un sustento ideológico arrojado a la sociedad sin más, sino a su capacidad de auto superación y de modernización de sus posiciones insurgentes.

Implacables, debemos persistir en nuestra guerra contra la religión y aclarar su auténtico lugar en la lucha de clases. Es la primera causa de represión. Es la falsa promesa del paraíso extraterrenal (¿no sabemos dónde?) y por tanto nos empuja a la sumisión.

Nos esforzamos en aclarar la auténtica función de la familia, el Estado en miniatura, donde el padre con azotes y la madre con dulzura, completan el proceso de formación y adaptación del individuo a la sumisión a la sociedad del gran Estado. Funciona como “fábrica de las ideologías autoritarias y las estructuras conservadoras” y es el “nexo entre las estructuras económicas de la sociedad conservadora y su estructura superior ideológica”, como dijo Wilhem Reich en *La revolución sexual*.

Combatir la ignorancia mediante la destrucción de los programas de enseñanza establecidos que divulgan falsas teorías históricas y difaman la memoria del pasado, y son la herramienta moral y la justificación para conseguir que el individuo acepte las normas y las leyes de la sociedad reprimida de nuestros días y por tanto ponerlo al servicio del Estado y el capital.

No nos agrada la moral (y su revolucionaria conclusión). Por eso hacemos una reflexión en su contra y es que es como la policía en cuanto a que te mata o testifica en tu contra. ¡El hombre moral en el mejor caso es un hombre que vive preocupado por cometer una ofensa o una falta!

Nuestro legado es toda la producción teórica revolucionaria que con destreza queman y hacen desaparecer vuestras inmundas instituciones... y por ello llamamos a la destrucción de vuestro legado.

أنا نكنس جانبها مزابل نفائيات العيش واشكار الباقيين احيا ١٥ /
 x - نحفز الفرد على اشارة غرائزه ضد المقل
 x - نسخر تفاكها من مفاهيم الطبقات الحاكمة القمعية /
 وطن ، عائلة ، دين ، جامعة ، شبكة ، كنائس ، مساجد ،
 وماشابه ذلك من الفهار الايديولوجي .
 x - نتبول حقدنا على مقابريهم .
 x - نهضق تفاضحا على الوطن العربي الى حد اغراقه
 بدخان الموت ، لا لاننا نعارض فكرة الوطن فحسب ،
 وانما لان هذا الوطن امانة لشمولية الانسان .
 x - تزفر ذاكرتنا لفة العالم القديم الرامن بضاعة
 وبالتالي مشهدا .
 x - نمارس فعل التخريب في كل الـ ٢٤ ساعة من
 حياتنا اليومية / لا امتياز ، مهبط كانت طهيته ،
 يمكن مساوئته في هذا العصر الجري المعاصر جذاما ،
 x - ننمي ميولا سادية ضد القائم ، لا لاننا ذات
 والعالم موضوع فحسب بل لاننا نكشف ابعادا
 جديدة في حضورنا التخريبي .
 x - نسمم المناخ الثقافي بالآسير المخيلة التي ان يحقق
 الشاعر ذاته بانجاز الانتقال التاريخي للشعر من شكل الى
 مادة ، من محض كلمات معلقة على مشجب الورق الى غادات نطق
 رؤوسنا باجسادهم ونفسها برؤسنا حتى التلاشي / ردم انقصامة
 الحياة الى حلم وواقع .
 x - نفجر الصاجد والشوارع فضيحة/ عودة الجنس الى جسده المتألق في
 كل لقاء سرى الى الان .
 x - تقرأنا الكتب بدل من ان نقرأها
 x - نلعب تداعيا حينما نفكر بالكتابة .
 هذه هي سر باليتنا / ردم الوطن العربي جديلا . انها طريقة حياة
 عدوانية الشكل غنائية المضمون في عالم العيش الماسوشي . انها وهج البروليتاريا
 الممنوع الذي يوقد بؤر الفجر انتفاضة لاسترداد اللحظة الثورية / سطوع
 مجالس العمال مضمونا حياتها تمشقه بعمق خليلتي .
 سر باليتنا / الفن كحياة - فوضى على عالم علم الجمال وتدميره لان التخريب يكمن
 في السريالية كمون التاريخ في احداثه .
 الرغبة الاباحية

6.3.13 Editorial del número 5 de la revista *al-Ragba al-Ibāḥiyya* (traducción)

Con disgusto apartamos a un lado los posos de supervivencia y las empobrecidas ideas racionales.

Incitamos a los individuos a liberar sus instintos contra todas las formas de represión.

Los grandes valores de las clases dominantes (la patria, la familia, la religión, la escuela, los barracones, las iglesias, las mezquitas y otras podredumbres) nos hacen reír.

Alegremente nos meamos en sus tumbas.

Escupimos en la patria para ahogar allí los vapores de la muerte. Combatimos y ridiculizamos la misma idea de patria. Afirmar la patria de uno es insultar a la totalidad de la humanidad.

Cuando escribimos, nuestra memoria eructa este idioma del viejo mundo.

Practicamos la subversión 24 horas al día. No hay diferencia, sea cual sea su naturaleza, porque somos los enemigos de esta nueva edad de piedra que se nos ha impuesto.

Excitamos los deseos sádicos contra todo lo establecido, porque es a través de nuestra actividad subversiva que descubrimos nuevas dimensiones.

Envenenamos la atmósfera intelectual con el elixir de la imaginación, para que el poeta se realice a sí mismo al comprender la transformación histórica de la poesía de forma a materia, de simples palabras colgadas de un perchero a la deseable carne de la imaginación, que absorberemos hasta que se disuelva todo lo que separa el sueño de la realidad.

Explotamos las mezquitas y las calles con el escándalo del sexo volviendo a su cuerpo, ardiendo en llamas en cada encuentro –secreto hasta entonces.

Nos leen los libros en lugar de leerlos nosotros a ellos.

Nos reímos con ganas cuando pensamos en la escritura.

Nuestro surrealismo significa la destrucción de lo que llaman “la patria árabe”. En este mundo de supervivencia masoquista, el surrealismo es un modo de vida agresivo y poético. Es la llama prohibida del proletariado abrazando el amanecer de la insurrección – permitiéndonos redescubrir al fin el momento revolucionario: el resplandor de los Consejos de los trabajadores como una vida profundamente adorada por aquéllos que amamos.

Nuestro surrealismo, en el arte como en la vida: la revolución permanente contra el mundo de la estética y otras categorías atrofiadas: la destrucción y la supresión de todas las fuerzas revolucionarias y las inhibiciones.

La subversión vive en el surrealismo del mismo modo que la historia vive en sus hechos.

6.3.14 *Lā taqul... bal qu*⁵⁹³

<p>..... بل قل</p> <p>١- فحملا على أرباب الحكم يا أشقياء لتكفوا الأميين شر "عدلهم".</p> <p>٢- إذا أحببت العمل فتصيبك شدائد الثروة وإن تكرهه فتوقع السعد والهناء.</p> <p>٣- قرين الحب من أفسد أخلاقك واقصاك عن مناحي الرشيد.</p> <p>٤- من يقلع عن مخالطة الأخلاق فوالرغبة يصبح بمأمن من كل بلية بيرو-بطريكية.</p> <p>٥- ما تعلمته في الصغر ينفعك في الكبر.</p> <p>٦- كم فائدة خزنتوها في حافظتكم أيها الطلاب.</p> <p>٧- كم تنوحون ولا ترحمون.</p> <p>٨- إن شاءت الرغبة. باسلى</p>	<p>..... لا تقل</p> <p>٣- (..) فحملا على الأشقياء يا أرباب الحكم لتكفوا الأميين شر معاصيهم</p> <p>٢- إذا كرهت العمل فتوقع شدائد الفقر وإن تحبه فتصيبك الثروة والسعد والهناء.</p> <p>٣- قرين السوء من أفسد أخلاقك واقصاك عن مناحي الرشيد.</p> <p>٤- من يقطع عن مخالطة السوء فوالله يصبح بمأمن من كل بلية.</p> <p>٥- ما تعلمته في الصغر ينفعك في الكبر.</p> <p>٦- كم فائدة خزنتوها في حافظتكم أيها الطلاب.</p> <p>٧- كم تنوحون ولا ترحمون.</p> <p>٨- إن شاء الله</p>
--	--

No diga...

Diga...

- | | |
|--|--|
| <p>1. (..) Atacad a los insolentes, oh señores de la autoridad, rechazad con firmeza la maldad de sus pecados.</p> <p>2. Si odias el trabajo te mereces las desgracias de la pobreza, y si lo amas te mereces la riqueza, la felicidad y la satisfacción.</p> <p>3. Es mala compañía quien corrompe tu moral y te desvía de tu recta conducta.</p> <p>4. Quien evita las relaciones erróneas, por Dios que está a salvo de toda desgracia.</p> | <p>Atacad a los señores de la autoridad, oh insolentes, rechazad con firmeza la maldad de su "justicia".</p> <p>Si amas el trabajo te mereces las desgracias de la riqueza, y si lo odias te mereces la felicidad y la satisfacción.</p> <p>Es buena compañía quien corrompe tu moral y te desvía de tu recta conducta.</p> <p>Quien busca las relaciones de felicidad, por el deseo que está a salvo de todas las desgracias del patriarcado.</p> |
|--|--|

⁵⁹³ Texto publicado en la página 22 del número 5 de la revista *al-Ragba al-Ibāhiyya*. La traducción se incluye en el apartado dedicado a la ideología del grupo.

- | | |
|--|---|
| 5. Lo que se aprende de pequeño te sirve de mayor. | Lo que se aprende de pequeño te reprime de mayor. |
| 6. Cuántos lloran y no perdonan. | Cuántos lloran y no vuelven en sí. |
| 7. Cuántos datos de interés acumuláis en vuestras memorias, oh alumnos | Cuántos gérmenes acumuláis en vuestras memorias, oh alumnos |
| 8. Si Dios quiere | Si el deseo quiere. |

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx (٣٠) مثل مضاد xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx	
(١٦) تنمّر كالشورة	(١) اقتني اللحظة
(١٧) تفضّأ في واحة	(٢) لا تراهن على يمامة
(١٨) امرج في شوارع غير مزدحمة	(٤) كن زمن الطراوة
(١٩) اكتبع عن كل الشمع	(٥) امسح كل الكتابة
(٢٠) ترجل عن الملكية	(٦) تمال ثوبا
(٢١) توهج كمرارة	(٧) الا ينام تريدك وسنا
(٢٢) انسلخ عن السلطة	(٨) استقصي الضوء
(٢٣) تمرغ في الوجه	(٨) تنهد ي ياسما
(٢٤) اتبعني في ليمونة	(٩) استرح من الف جرح
(٢٥) موه المتأثر في	(١٠) لا تتجمد كالمنوع
(٢٦) تودر الى الخلف	(١١) افرغ على الشقاء
(٢٧) تذكر ملا يرتقاليا	(١٢) صيف جنون الافاعي
(٢٨) جرح نهر شرطي	(١٣) ليس اللعب حصانا مجنونا
(٢٩) اقتل تفاحة	(١٤) دع الرصاص يجادل الاله
(٣٠) استأصل ضرر الاوضاع	(١٥) كن افقا قريبها
الجناي / عوض	

⁵⁹⁴ Publicados en *al-Ragba al-Ibāhiyya* 2/3, p.38

6.3.16 Contraconsejos

Adquiere el instante

No apuestes con una paloma

Sé el tiempo de la frescura

Acaricia toda la escritura

Ven a un vestido

Los días te quieren somnolientos

Indaga la luz

Suspira, oh cielo

Descansa de mil heridas

No te ondules como lo prohibido

Viértete sobre la infelicidad

veranea la demencia de las víboras

No es el juego un caballo loco

Deja a la bala discutir con el dios

Sé un horizonte cercano

Irrítate como la revolución

Libérate en un oasis

Mastúrbate en calles poco frecuentadas

Escribe en todas las llamas

Apéate de la propiedad

Arde como amargura

Desnúdate del poder

Revuélcate en el rostro

Sígueme en un limón

Agua los alminares

Corteja el sueño

Recuerda una arena naranja

Hiere un río de un policía

Mata a una manzana

Extirpa la muela de la situación.

قررت اليوم ان استخرج من تحت الطين
 عقلي الباطن
 قررت اليوم ان استخرج من تحت الطين عقلي الباطن
 وافتح في قلبي نافذة ليطل على خرائجه الجالس والماشي ، الماسي
 والاسود ، الابهض ورجال البوليس الكاكي وجزر الارخبيل
 فطريق القلب من القلب مفتوح للجزارين والقوارب والابتسامات المدامنة
 وحكمة المرامق الخرسية
 قررت اليوم
 ان اكتب اصحاب حياتي الاول وامجد تعب الطباليين الافرقيين وتمائيل
 الزعما ، النصفية (عفوا) واستخف .
 ان اكتب ما يخطر لي . ان افرح . ان اتزف . ان اتيسف
 ان اطلب منكم قتلي ، اعدامي ، تعلميقي في الغرفة الصينية
 ونذر رمادي حبرا في اسطوانات الدولة
 ان اطلب منكم تصفيتي جسد ما حبا بالشرية . قررت اليوم
 ان اطلب منكم . لا اطلب الا ...
 الميالم وحيد ته مفزعة . وليس ما لي الا ان استجدي قرشا من احد الهيبين
 قررت اليوم
 ان استخرج من تحت الطين عقلي الباطن
 واتمسك عافية او اطلب خشية
 ان اخرج للعالم وعلى العالم
 طفلا اعود او شجرة اتحول او قطرة ماء
 xxxx
 ان احرك على الالم دبابية من الجنود المسرحين المتوجهين الى الالم
 قررت اليوم / ان لا اتسأل عن سر الوله الابدني ولا احقق بالماشين
 ان اقلع بالموجود الان ومنذ الان
 سأسلم الورق العيان في ليل الممسوسين
 واجتأبر بالموت الرابض خلف اختلاجات التعميم
 قررت اليوم العودة ، البس نظارات سوداء واتخفى عن وجوه احبابي
 اتلاشى . ففي القلب ثافورات تائهة لاتعرف اين تتجه وحليب من نشارة
 قضة / ان اطلع عن امامي غبار اطباقها الطائرة وامجد الحمام والابلابل
 واعضا الذكورة / ان اسطوي زيزانات اليونان واصبح بيوت كريت البيضاء
 بليون الهمبر ان اقصد باريس مشيا فلاحظت تنفذه الملحمة الكبرى حين
 يروني واره / ان ابكي في انطلا كية . استجدي طبقا في زفتي مسجد .
 ان اذور جواز سفر الى بلا لا التسيم والخضرة واليا فتمين .
 قررت اليوم
 ان البس مغطى جوجول واتجول اماما في ارباب الصمت و"حقول المفتاطين"
 / ان لا اتجهز للمكان اول للزمان وان اكون عادلا ومفلسا
 / ان اجمع اشياء العالم واعيد صياقتها
 قررت اليوم ان اميرع
 لاري جسد في المياري
 او اتضلع في مزايا
 وانكت بلسان لا يعرف كيف يكت

⁵⁹⁵ Poema de Fāḍil 'Abbās Hādī publicado en árabe en el número 2/3 de *al-Ragba al-Ibāhiyya*, p.18-19 y en inglés en el número 2 de *Literature* , p.38-40

وسأكون سعيدا لو افجع
 اويقطع شرياني في مستودع ازرار
 فجمال الاحمر فوق الابيض ساحر .
 / ان اتشتت / ان اتجمع قررت اليوم
 / ان اجني عنها حيرم في صحراء الربيع الخالي لقافلة المحترقين بجفاف
 الكلمة واتابع المسير / اتابع الضرب على آلة ايامي الكاشبة الصماء
 / ان اصيح جزاء من هذا الميالم فلا يهتذي اويصرمني اويتمسأل عن
 مصدر رزقي في بلد الغرباء الاجلاف
 / ان اغفر لكل حيافاته
 وان اطلب منكم ففراني والصفح عني واياهامي بان قواراتي ليست مضحكة
 اومجانية وان الحياة مطوعة وان الشهاب زمن الهاس وان الكهولة زمن
 القناعات الرصينة

XXXX

قررت اليوم ان اقتتل هذا الحيوان الرابض في قفصي الصدري
 ان اسكته / ان اسكت / ان ابكي / ان احزن
 ان امرح
 ان افرح
 ان ارحم
 ان ارجع طفلا يحيا يوميا اعراس الدهشة
 قررت اليوم .

فالفبطة شبالات للميتابد في اللحظة والفبطة رأس الرميح الى التسكين
 طوبى للتسكين . قررت اليوم ان اعدم ما لا يعدم وابيع ما لا يبيعهم / ان
 اغسل جسدي وامجد صمود الوثني الى بركان الرب العطفا
 / اسحب من ذهني العتلات / اكسور ايامي الاسفنجية وابكي من اجل
 قطرة ماء . فلا اريد ان اراقب الفجر يتقدم رغما عني الى مطلكتي
 ولا اريد للصباح ان يفتح المطاعم والمقاصي بمفتاح العادة

قررت اليوم

/ ان احتج لدى رئيسي فيكي كامن قريتنا الاعلى / ان اقطع
 اياهامي / اخبز في / ورقية . اعلنا / ان اقلع عيني واجعل منها
 كرة ارضية يدحرجها الصغار من الفجر الى المساء
 ان اكتب ما يخطر لي
 قررت اليوم وما اكثر ما قررت وما نفذت .

فاضل عباس هادي

صدر حديثا

من كومونة باريس الى مجزرة عمان

(طبعة ثانية مثقفة تحتوى على نصوص اكونتين حول الكومونة تنشر
 لأول مرة)

6.3.18 Hoy he decidido desenterrar mi subconsciente

Hoy he decidido desenterrar mi subconsciente

Abrir una ventana en mi corazón para que sus ruinas, las que están sentadas y las que se mueven, el zafiro y el negro, el blanco y el policía vestido de caqui puedan ver, y las islas del archipiélago también.

La carretera de corazón a corazón está abierta a carniceros, barcos, sonrisas aduladoras y la sabiduría silenciosa del adolescente.

Hoy he decidido

Escribir el primer salmo de mi vida, glorificar la fatiga de los tamborileros africanos, mofarme de los bustos de los líderes

Improvisar en la escritura. Regocijarme. Sangrar. Explotar.

Pediros que me matéis, que me ejecutéis. Colgarme en la Habitación China

Que mis cenizas se conviertan en tinta y la tinta sea esparcida en los establos estatales.

Pedir que me liquidéis mi cuerpo, por el amor de la humanidad. He decidido

No pedir nada excepto...

La soledad del mundo es aterradora. No tengo más remedio que mendigarle un céntimo a un hippie.

Hoy he decidido

Desenterrar mi subconsciente

Recomponerme en un futuro bienestar o solidificarme como un tronco.

Salir por y contra el mundo.

Un niño me vuelvo, un árbol futuro o una gota de agua.

xxx

Movilizar contra la angustia un tanque de soldados desertores, de angustia en angustia.

Hoy he decidido/ no preguntar más el secreto del sentido de las maravillas, ni mirar de reojo a los peatones, conformarme con lo que existe ahora y para siempre.

Jugar a las cartas con mi vecina, la solterona, en la noche de los poseídos.

Reivindicar explícitamente la muerte, agazapado tras las sacudidas de felicidad.

Hoy he decidido volver, esconderme detrás de gafas oscuras. Lejos de los rostros de aquéllos a los que amo, evaporarme en la nada. En mi corazón veo fuentes, me veo perdido, ningún sitio conocido a donde ir, y una leche hecha de polvo de plata/ Barrer el polvo de los platillos volantes de mis días, glorificar a las palomas, los ruiseñores y los genitales masculinos / Saquear las celdas de las prisiones griegas y pintar las blancas mansiones de Creta de tonos ardientes / Ir andando a París, el clímax épico, será cuando Lo vea y Yo y Él me conozca/ Llorar en Antioquia. Implorar un plato de arroz en una mezquita lejana/ Falsificar un pasaporte válido sólo en el país de la suave brisa, las verdes mansiones y la juventud de piel clara.

Hoy he decidido.

Ponerme el abrigo de Gogol y vagar durante días en el campo silencioso y “campos magnéticos”/ No ser parcial hacia el espacio o el tiempo, ser justo y pobre/ Reunir cosas de este mundo y volverlas a dispersar.

Hoy he decidido correr frenéticamente

Para ver mi cuerpo desnudo,

O curvándose en un taller.

Bromear y hacer burlas con una lengua que no conoce la broma ni la burla.

Mientras mayor sea la pérdida más feliz seré.

Cortar mi arteria en un almacén de botones.

¡Qué mágico sería el rojo sobre el blanco!

Disiparme/ Recomponerme, hoy he decidido

Recolectar uvas inmaduras del barrio vacío, de la caravana de los que sufren la aridez del mundo y andar sin fin/ Usar la máquina de escribir sordomuda de mis días/ Ser parte de este mundo para que no me rechace y se burle de mí, o preguntar la forma de ganarme el pan en el país de los extranjeros tacaños

Perdonar a todo el mundo sus locuras

Pedir tu perdón y hacer creer que mis decisiones no son extrañas ni gratuitas, que la vida es responsable y viable, que la juventud es el tiempo de la desesperación, la vejez lo es de las convicciones respetadas.

xxx

Hoy he decidido matar al animal que se encoge en mi pecho,

Silenciarlo/ silenciarme/ llorar/ sentir

Regocijarme

Alegarme

despellejar

Volverme un niño que vive todos los días maravillosas fiestas.

Hoy he decidido

Que el júbilo correrá como una cascada, para aquél que pueda eternizar el momento, el júbilo será el ariete de la taciturnidad.

Hoy he decidido liquidar lo inliquidable, confundir lo inconfundible/ Lavar mi cuerpo y con mi cuerpo escalar el extinto volcán de Dios como el mejor de los paganos.

Sacar de mi cuerpo las palancas/ Hacer una bola de mis días de goma e implorar con lágrimas una gota de agua. El amanecer no dejaré progresar en mi reinado sin invitación y que no quiero que la mañana abra restaurantes y cafés con su llave habitual.

Hoy he decidido

Quejarme a Dostoievsky, sumo sacerdote de nuestro pueblo/ Cortarme el pulgar/ Hornearme en un anuncio, o en una hoja de papel/ Sacarme el ojo, el niño en el que se convirtió mi ojo, y hacer rodar un planeta redondo, día y noche.

Escribir lo que se me pasa por la cabeza.

Hoy he decidido, ¿cuántas veces he decidido hacer?¿cuántas veces he decidido pero he deshecho?



A. K. EL JANABY: collage

SURREALISM in the ARAB WORLD

The current resurgence of surrealism in the Arab world is a revolutionary development of the greatest significance, demonstrating once more that the strategy of the unfettered imagination is always and necessarily *global*.

We publish here in English translation a manifesto in which our Arab comrades express their unequivocal interventionist orientation, sharply defined against their specific political and cultural background.

The Arab Surrealist Movement was reconstituted in the early 1970s, but its origins extend back to the mid-30s, when the Egyptian poet and theorist Georges Henein (who adhered to the movement in 1934 as a student in Paris) and the Egyptian painter Ramses Younan introduced surrealism to Cairo. With several others they maintained an intensive collective activity that endured into the late 1940s, as exemplified in many books and pamphlets and in the reviews *Art et liberté*, *El Tattwor*, *La Séance continue* and *Le Part du Sable*.

The Egyptian surrealists, who were also a section of the Fourth International, organized the Art & Liberty Group in response to the Breton/Trotsky *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, which announced the formation of the International Federation of Independent Revolutionary Artists, commonly called the FIARI. This Cairo group produced a journal and pamphlets, and organized several exhibitions. It was the most active and longest-lived segment of the FIARI, lasting several years after the demise of the parent organization.

Georges Henein (1914-1973), one of the movement's greatest figures, collaborated extensively on international surrealist publications throughout the 1940s. His "Message from Cairo to Poets in America" appeared in the surrealist number of *View* in 1940. For reasons that are not wholly clear, he retired from collective activity around 1950, preferring to pursue his research-

MANIFESTO of the Arab Surrealist Movement

With disgust we shove aside the dregs of survival and the impoverished rational ideas which stuff the ash-can-heads of intellectuals.

1) We incite individuals and the masses to unleash their instincts against all forms of repression—including the repressive "reason" of the bourgeois order.

2) The great values of the ruling class (the fatherland, family, religion, school, barracks, churches, mosques and other rottenness) make us laugh. Joyously we piss on their tombs.

3) We spit on the fatherland to drown it in the fumes of death. We combat and ridicule the very idea of the fatherland. To affirm one's fatherland is to insult the totality of man.

4) We practice subversion 24 hours a day. We excite sadistic urges against all that is established, not only because we are the enemies of this new stone age that is imposed on us, but above all because it is through our subversive activity that we discover new dimensions.

5) We poison the intellectual atmosphere with the elixir of the imagination, so that the poet will realize himself in realizing the historical transformation of poetry:

- a) from form into matter;
- b) from simple words hanging on coatracks of paper into the desirable flesh of the imagination that we shall absorb until everything separating dream from reality is dissolved.

Surrealism is nothing but the actualization of this surreality.

6) We explode the mosques and the streets with the scandal of sex returning to its body, bursting into flames at each encounter — secret until then.

7) We liberate language from the prisons and stock markets of capitalist confusion.

It is plain that today's language, instead of being an agitational force in the process of social transformation and a vocabulary of revolutionary attack, is only a docile vocabulary of defense cluttered in the store of the human brain with one aim: to help the individual prove his complete subordination to the laws of existing society — to help him as a lawyer in the courts of everyday reality (that is, of repression). Surrealism intrudes violently on this abject spectacle, annihilating all obstacles to "the real functioning of thought" (André Breton).

When we write, our memory belches this language from the old world. It is a game in which our tongues become capable of recreating language in the very depths of the revolution.

* * *

Our surrealism signifies the destruction of what they call "the Arab fatherland." In this world of masochistic survival, surrealism is an aggressive and poetic way of life. It is the forbidden flame of the proletariat embracing the insurrectional dawn — enabling us to rediscover at

⁵⁹⁶ Franklin Rosemont, "Surrealism in the Arab World", *Arsenal: Surrealist Subversion*, 3 (1976): 36-37

last the revolutionary moment: the radiance of the workers' councils as a life profoundly adored by those we love.

Our surrealism, in art as in life: permanent revolution against the world of esthetics and other atrophied categories; the destruction and supersession of all retrograde forces and inhibitions.

Subversion resides in surrealism the same way history resides in events.

Maroin DIB (Syria), Abdul Kadar EL JANABY (Iraq),
Faroq EL JURIDY (Lebanon),
Fadil Abas HADI (Iraq), Farid LARIBY (Algeria),
Ghazi YOUNIS (Lebanon)



Maroin DIB: *If You Want Peace, Prepare for Civil War*

LOBSTER OF HALLUCINATION

*I crack the bladder of the night
by a hoof of relaxation
It is a rousing of desire
to embrace the orbit of nostalgia
that banishes me
this moment
where I epitaph the corpse of the faith
where I bundle the sun
where the dream nurses the reality
where I shear the words
on your mouthful fire of sequences
my dark laughter*

WHEN THE STAR EATS A BLACK SKY

for Ted Joans

*A lurid mermaid prevails on my exuberant circulation
of spume muddied with the blood of sleep that chains the
herd of hands already released from the sore throat of
dust where the audible bats flying like ravens in the
light of caution whose air murmurs in the tranquility of
lightning as a signal of the revolt of the neighing in a
society for the prevention of cruelty to hands.*

*For laziness has a revolutionary function: The game
stalks the moment.*

Abdul Kadar EL JANABY

es in solitude. He was in no sense a renegade, however; his later work was in full accord with surrealist aspirations.

Henein's sensitiveness to the many and wide-ranging problems of human expression in the post-war period, and his profound revolutionary integrity, give his entire work a special significance today to the surrealists of all countries, and most especially, of course, to A.K. El Janaby and his comrades, who are in the truest sense the continuators of the effort begun by Georges Henein and Ramses Younan.

The Arab surrealists have produced many tracts and pamphlets, including an important critique of modern architecture by Maroin Dib. In 1973 they took the lead in preparing a tract, *Against Nationalist Illusions, For the Internationalist Alternative*, opposing all forms of nationalist chauvinism and calling for the overthrow of all established regimes in the Middle East. It urged the unification of the proletariat of all the Arab countries, as well as of Israel, on the basis of socialist revolution, "founded on the power of the workers' and peasants' councils." This tract was signed by the Israeli Socialist Organization (Matzpen), the Arab Group "le pouvoir des conseils," and the Algerian Group for the Propagation of Marxism.

The Arab surrealists' journal, *Le Désir libertaire*, which they describe as "the Arabic equivalent of *Arsenal*," has provoked great controversies in the Arabic press. Because of its vehemently revolutionary character, anti-nationalist and anti-religious, it is banned from the mails and from bookstores in all Arab countries (being produced in Paris by exiles).

In a recent letter A. K. El Janaby notes his intention to issue an Arabic version of the manifesto *Lighthouse of the Future*, which prefaced the surrealist section of the *City Lights Anthology*.



A. K. EL JANABY: collage

6.4 IMÁGENES⁵⁹⁷



Ramsés Younan - sans titre. 1943



Ramses Younan. La nature appelle le vide. 1945

⁵⁹⁷ Reproducidas en la página web www.egyptiansurrealism.com



Retrato de Cossery realizado por al-Telmisany para su obra *Los hombres olvidados de Dios* (1941)



Ilustración de *Déraissons d'être* de Henein realizada por al-Telmisany (1938)



Obra de Fu'ad Kamel en La séance continue



Fu'ad Kamel, Souffrance. 1939